



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Fingiertes Glück, umstrittene Zählung.

Demokratie und Kulturindustrie

in Filmen von Preston Sturges“

Verfasser

Joachim Schätz

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.Prof. Dr. Elisabeth Büttner M.A.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
1. Rechenfehler – Plots (<i>Christmas in July</i>)	15
1.1. Erzählen	15
1.2. Verwechseln	18
1.3. Verdoppeln	23
1.4. Vervielfachen.....	26
2. Streitbühnen – Topographie	32
2.1. Topographie der Körper (<i>Hail the Conquering Hero</i>).....	32
2.1.1. Zusammenkommen	32
2.1.2. Durcheinanderbringen	35
2.1.3. Ineinanderschieben	42
2.2. Topographie der Bedeutungen (<i>Sullivan's Travels</i>)	45
2.2.1. Fülle und Leere.....	45
2.2.2. Rede und Widerrede	49
2.2.3. Zeigen und Nicht-Zeigen	54
3. Das Alte und das Neue – Zeit (<i>The Palm Beach Story</i>)	61
3.1. Das anachronistische Präsens	61
3.2. Das immergleiche Neue.....	65
3.3. Die Alte Welt	74
4. Schlusswort	86
Abbildungsverzeichnis.....	92
Filmverzeichnis	93
Literaturverzeichnis	96
Danksagungen	102
Abstracts	103
Lebenslauf	106

Einleitung

Von jenen, die sie schätzen, werden die Filme von Preston Sturges häufig im Register körperlicher Erschütterung beschrieben: „Sie schütteln einen so, dass es Identifikation gar nicht braucht, um die Emphase der amerikanischen Erfolgsstory mitzubekommen“, notierte Frieda Grafe,¹ und Kritiker David Thomson gibt an, Bekannte hätten Vorstellungen von *The Miracle of Morgan's Creek* (1944)² zitternd verlassen: Dermaßen hätten ihnen die dicht gedrängten Irrungen und Wirrungen dieser Kleinstadt-Komödie zugesetzt.³ Denselben Film empfand James Agee zur Zeit seiner Erstaufführung „like taking a nun on a roller coaster“⁴, während Pauline Kael bei Sturges eher an Autodrom dachte: „If you've never seen one of Preston Sturges's classic comedies“, schrieb sie über *Hail the Conquering Hero* (1944), „you may not quite know what hit you.“⁵

In den acht Filmen, die Preston Sturges in der ersten Hälfte der Vierziger Jahre für das Hollywood-Studio Paramount geschrieben und inszeniert hat, beginnt der Grund, auf dem wir uns bewegen, zu beben. Etwas gerät aus der Spur, Kollisionen sind nicht abzuwenden. Erschüttert und verschoben werden dabei, wie diese Arbeit zeigen soll, auch soziale und politische Hierarchien. Ich werde untersuchen, wie Sturges' Paramount-Filme, allesamt Komödien (mit der möglichen Ausnahme von *The Great Moment*, 1944), in ihrer tumultösen Mise-en-scène, ihren verdrehten Redeflächen und sich überschlagenden Ereignisfolgen Zusammenhänge zwischen Massekultur und Politik denken – und wie sie, aus der Massenkultur heraus und mit deren Material, selbst *Politik machen*: neue Spuren in bestehende Aufteilungen von Raum und Zeit einschreiben, Einsprüche gegen Ordnungen des Sicht- und Sagbaren anmelden.

Dieser Begriff von Politik als einem Eingriff in eine geltende „Aufteilung des Sinnlichen“ ist bei Jacques Rancière entlehnt: Seine Schriften zur Verbindung von Politik und Ästhetik, vor allem *Das Unvernehmen*, *Die Aufteilung des Sinnlichen* und das Einleitungskapitel der Aufsatzsammlung *Film Fables*, stellen die erste wesentliche theoretische Basis dieser Arbeit dar. Das zweite wesentliche Theorie-Werkzeug meiner Untersuchung bildet das Konzept der

¹ Frieda Grafe: „Hallo Amerika, wie geht's? – Zu Filmen von Preston Sturges“. (erstmalig: 1977). – In: Dies.: *In Großaufnahme. Autorenpolitik und jenseits*. Hrsg. v. Enno Patalas. Berlin: Brinkmann & Bose, 2005. S. 64.

² Die eingeklammerten Jahresangaben zu den Filmen beziehen sich auf das Jahr der Erstaufführung, nicht der Fertigstellung.

³ Vgl. James Harvey: *Romantic Comedy in Hollywood, from Lubitsch to Sturges*. – New York: Da Capo, 1998. (erstmalig: 1987). S. 617.

⁴ James Agee: „February 14, 1944“. (erstmalig: 1944) – In: Ders.: *Agee on Film. Reviews and comments*. New York: McDowell, Obolensky Inc., 1958. S. 342.

⁵ Pauline Kael: „Hail the Conquering Hero“. – In: Dies.: *5001 Nights At the Movies*. New York: Henry Holt and Company, 1991. S. 313.

„Kulturindustrie“, wie es Max Horkheimer und Theodor W. Adorno im gleichnamigen Kapitel der *Dialektik der Aufklärung* erstmals entfaltet haben. Der Gegensatz zwischen Adornos und Horkheimers Verständnis der US-amerikanischen Massenkultur als „Massenbetrug“⁶ und ideologische Indoktrination und meiner Lesart von Sturges' Paramount-Filmen ist unübersehbar. Unüberhörbar sind aber, wie ich zeigen möchte, auch die zahlreichen Echos, die zwischen diesen Filmen und dem Kulturindustrie-Aufsatz hin und her wandern.

Am Höhepunkt seiner Berühmtheit gab Preston Sturges zu Protokoll, er wäre gern ein guter Geschäftsmann geworden wie sein Adoptivvater, ein Chicagoer Börsenmakler.⁷ Sturges' Hand in finanziellen Angelegenheiten sollte sich bis ans Ende seines Lebens als wenig sicher erweisen. Den Gestus des cleveren Verkäufers wollte er aber auch dann nicht aufgeben, als er sich – nach mäßigen Erfolgen als Kosmetikhändler und Erfinder – dem Schreiben widmete: zuerst Tin Pan Alley-Schlager, dann Broadway-Stücke, schließlich Hollywood-Drehbücher.⁸ Schon die Titel seiner (kommerziell erfolglosen) Songs aus den Zwanziger Jahren – *Maybe You'll Be my Baby* oder *Just Like a Thief in the Night (You Stole My Heart Away)*⁹ – gehen völlig auf in jenem streng reglementierten Schlageridiom, das Theodor W. Adorno später mit der Schlagworttechnik der Reklame vergleichen sollte.¹⁰ Seinen ersten großen Erfolg feierte Sturges, einen Monat vor dem großen Börsenkrach von 1929, mit einer romantischen Komödie über einen italienischen Startenor, der versucht, eine Südstaatenschönheit zu verführen: Eine derart dünne, formelhafte Handlung galt sogar für ein kommerziell kalkuliertes Broadwayprojekt als kokett, die Ausführung gefiel aber Publikum wie Kritik.¹¹ *Strictly Dishonorable* lautet der Titel des Stücks, und das könnte gut als Motto über Sturges' Gesamtwerk stehen: Entschlossen richtete er sich von nun an in den Klischees und Formeln der US-amerikanischen Massenkultur ein.

⁶ Vgl. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. – Frankfurt/Main: Fischer, 2004. (erstmalig: 1947). S. 128.

⁷ Vgl. Agee: „February 14, 1944“. – In: Ders.: *Agee on Film*. 1958. S. 344.

⁸ Die biographischen Angaben im folgenden Abschnitt stützen sich auf James Harvey – vgl. Harvey: *Romantic Comedy in Hollywood*. 1998. S. 515-531 – sowie ergänzend auf Preston Sturges' posthum von seiner Gattin editierte Autobiographie: Preston Sturges: *Preston Sturges*. Adapted and edited by Sandy Sturges. – New York [u.a.]: Touchstone, 1991. (erstmalig: 1990).

⁹ Sturges: *Preston Sturges*. 1991. S. 236.

¹⁰ Vgl. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003. (erstmalig: 1951). S. 52f., Adorno: „Memorandum on Lyrics in Popular Music“. – In: Ders.: *Nachgelassene Schriften*. Hrsg. v. Theodor W. Adorno Archiv. Abteilung 1: *Fragment gebliebene Schriften*. Band 3. *Current of Music. Elements of a Radio Theory*. Hrsg. v. Robert Hullot-Kentor. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2006. S. 561.

¹¹ Vgl. Harvey: *Romantic Comedy in Hollywood*. 1998. S. 517.

Auf den Broadway-Erfolg folgte die Einladung nach Hollywood und eine Dekade als Drehbuchautor im Dienste verschiedener Studios. Mit zunehmendem Erfolg schrieb Sturges Skripts für prominente Regisseure wie William Wyler, Rouben Mamoulian und Mitchell Leisen. Als er erstmals Regie führte, war Sturges bereits zweiundvierzig: *The Great McGinty* (1940) wurde ein Überraschungserfolg und brachte ihm einen Drehbuch-Oscar ein. In den folgenden vier Jahren stellte er in Personalunion als Drehbuchautor und Regisseur für das Paramount-Studio sieben weitere Filme fertig und erwarb sich mit diversen kostenaufwändigen Nebenbeschäftigungen (ein Restaurant, eine Motorenfabrik) und gut publizierten Eigenheiten den Ruf eines *mad genius*.¹²

Nach Meinungsverschiedenheiten mit wichtigen Studio-Angestellten, vor allem über den Schnitt von *The Great Moment*, beendete Sturges Ende 1943 seinen Vertrag mit Paramount und seine bei weitem produktivste Schaffensperiode: In den folgenden eineinhalb Jahrzehnten würde er nur vier Filme inszenieren, mit schwindendem Erfolg bei Publikum wie Kritik. Noch 1947 laut US-Schatzamt der dritthöchste Verdienster in den USA,¹³ ließ Sturges 1959 nach einem tödlichen Herzanfall ein nur mehr bescheidenes Vermögen und eine Reihe unrealisierter Projekte zurück.

Als die deutschen Exilanten Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in Los Angeles von 1941 bis 1944 an der *Dialektik der Aufklärung* arbeiten, befindet sich Sturges am Höhepunkt seiner Karriere. Namentlich erwähnt wird er von den beiden nicht. Dass trotzdem zahllose ihrer Anmerkungen im Kulturindustrie-Kapitel seine Filme an entscheidender Stelle berühren, zeugt nicht von einer indirekten Bezugnahme der beiden auf Sturges' Werk, sondern von der Konsequenz, mit der dieser sich Stoffe und Mechanismen der US-amerikanischen Massenkultur dieser Zeit zu eigen gemacht hat.

Die Subsumtion der Kunst unter ihren Warencharakter, ihre Reduktion auf den gefügigen Dienst am Kunden, die Horkheimer und Adorno beklagen,¹⁴ sind bei Sturges explizites, wiewohl mehrdeutiges Programm. In der Diktion von Adorno und Horkheimer war er einer jener „Matadore“ und Experten des massenkulturellen Betriebs, welche den streng reglementierten „Jargon“ der kulturindustriellen Produkte wie eine zweite Sprache beherrschten.¹⁵ Vor diesem hochartifizialen, hermetischen „Idio[m] der Natürlichkeit“¹⁶,

¹² Zu Sturges' (Selbst-)Darstellung als exzentrisches Genie in der zeitgenössischen Presse, vergleiche die Einträge 19, 20, 42, 45 in: Ray Cywinski: *Preston Sturges: a guide to references and resources*. – Boston: G.K. Hall & Co., 1984. S. 86 und 90f.

¹³ Vgl. Harvey: *Romantic Comedy in Hollywood*. 1998. S. 529.

¹⁴ Vgl. Horkheimer und Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. 2004. S. 166 und 173.

¹⁵ Ebd. S. 136

merkten Horkheimer und Adorno an, wäre nichts sicher, von der Beethovenkomposition bis zum Tolstoiroman.¹⁷ Eine solche Adaption hat Sturges selbst mitverfasst: Aus Lew Tolstois *Auferstehung* wurde *We Live Again* (1934), ein sauberes, starbesetztes Melodram: *licking a tough property*, nannte man solche Übersetzungsleistung, durchaus bewundernd, im Branchen-Sprech.¹⁸

Die Regelverstöße eines Orson Welles könnten dem System nichts anhaben, schrieben Horkheimer und Adorno über den anderen Hollywood-Kometen der frühen 40er: Sie würden bloß „als berechnete Unarten“ die Spielregeln bestätigen.¹⁹ In der Karriere und den Filmen von Preston Sturges ist die Spirale aus Autonomie und Systemerhaltung noch um ein entscheidendes Stück weiter gedreht: Sein mit Ausdauer erkämpfter Aufstieg zum Regisseur wurde im Hollywood der frühen Vierziger zum Präzedenzfall für andere arrivierte Drehbuchautoren wie Billy Wilder und John Huston.²⁰ Aber auf paradoxe Weise setzte Sturges seine hart errungene künstlerische Autonomie vor allem dazu ein, immer ungestörter seine Vorstellung eines massentauglichen Unterhaltungskinos zu verwirklichen: gebaut aus erprobten Charakter-Stereotypen und Genre-Schemata, inszeniert mit vulgärem Nachdruck und immer mehr, immer dicker aufgetragenem Slapstick.²¹ Das „geschäftlich Angedrehte, der sales talk, die Stimme des Marktschreiers vom Jahrmarkt“²², worin Horkheimer und Adorno das Schandmal aller Massenkulturgüter sahen, war Sturges’ Filmen nicht bloß als kulturindustrieller Stempel aufgeprägt, sondern Teil seiner individuellen Handschrift. „Hollywood‘ was made for Sturges“, notierte James Agee 1944, „and he in turn is its apotheosis [...]“.²³

Sturges’ Filme sollen hier nicht in ihrer Komplexität und politischen Intelligenz als Beweisstücke gegen Horkheimer/Adornos Kulturindustrie-Kritik in Stellung gebracht werden.²⁴ Eher sollen diese Filme als eigenständige Reflexionen derselben Massenkultur

¹⁶ Ebd. S. 137.

¹⁷ Vgl. S. 130.

¹⁸ Vgl. Harvey: *Romantic Comedy in Hollywood*. 1998. S. 522.

¹⁹ Horkheimer und Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. 2004. S. 137.

²⁰ Vgl. Harvey: *Romantic Comedy in Hollywood*. 1998. S. 531.

²¹ Zur ungehobelten volkstümlichen „Posse und Clownerie“, wie sie Horkheimer und Adorno noch bei Chaplin und den Marx Brothers explizit loben, lassen sich Sturges’ Paramount-Filme trotzdem nur bedingt hinbiegen: Zu sehr spielen sie alle, sogar noch *The Miracle of Morgan’s Creek* mit seiner drastischen Sturzakrobatik und unmondänen Kleinstadtkulisse, auf der Klaviatur der eleganteren *sophisticated comedy*. Diese Filme sind, in Horkheimer/Adornos Diktion, „unheilbar erkrankt an Kultur.“ Vgl. Horkheimer und Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. 2004. S. 146. und 166.

²² Ebd. S. 153.

²³ Agee: „September 23, 1944“. (erstmals: 1944) – In: Ders.: *Agee on Film*. 1958. S. 116.

²⁴ Dass Horkheimer/Adornos Modell von Massenkultur zu hierarchisch und hermetisch gedacht ist, um unvermeidliche Polyvalenzen und den Handlungsspielraum von Akteuren auf Produzenten- wie Rezipientenseite

verstanden werden, die Horkheimer und Adorno in ihrem Kulturindustrie-Aufsatz begrifflich zu fassen versuchen. Die offensichtlichsten Überschneidungen, die sich aus einer solchen Perspektive ergeben, sind thematisch: Sturges' Paramount-Filme und Horkheimer/Adornos Kulturindustrie-Kapitel handeln beide, aus radikal unterschiedlichen Perspektiven, von Massenkultur und Politik im Amerika der frühen Vierziger: von Radiowettbewerben, die kleinen Angestellten das große Glück verheißen (*Christmas in July*, 1940),²⁵ von Entertainment als Verschleierung sozialer Ungleichheiten (*Sullivan's Travels*, 1942),²⁶ von der Monopolherrschaft mafiöser *rackets* (*The Great McGinty*),²⁷ und, immer wieder, von der willkürlichen Unterteilung einer ganzen Bevölkerung in Erfolgsgeschichten und Versager.²⁸ Zum anderen agieren Sturges' Filme die Kennzeichen der Kulturindustrie, wie sie Horkheimer und Adorno beschreiben, formal aus. Die Annäherung an Reklametechniken und die Orientierung am Rhythmus maschineller Produktion werden in diesen Filmen unverblümt bild- und tonprägend. Unter umgekehrten Vorzeichen erinnern einschlägige Passagen im Kulturindustrie-Kapitel – die Schilderungen vom Kinoerleben „vorbeihuschende[r] Fakten“, das dem Publikum „Promptheit, Beobachtungsgabe, Versiertheit“²⁹ abzwängt und dabei in „Gewalt“ und „Anstrengung“ umschlägt³⁰ – verblüffend exakt an die Rhetorik physischer Erschütterung, mit der Sturges' Filme zu Beginn meiner Einleitung von seinen Sympathisantinnen und Fans beschrieben wurden.

Horkheimer und Adorno zufolge verdoppelt das Hollywoodkino mit dieser Inszenierungsweise bloß die „automatisierte Abfolge genormter Verrichtungen“, die den „Arbeitsvorgang in Fabrik und Büro“ bestimmt.³¹ Die Sinne der Menschen würden in der Freizeit erst recht wieder „mit den Siegeln jenes Arbeitsganges“ besetzt, „den sie den Tag über selbst unterhalten müssen.“³² Die Frage nach dem Sinnlichwerden politischer Verhältnisse in der Kunst, die in diesem Argument mitformuliert ist, stellt auch Jacques Rancière in seinen Texten regelmäßig. Während Horkheimer/Adorno in Produkten spätkapitalistischer Massenkultur aber weitgehend eine Festschreibung dieser Verhältnisse sehen (und ausschließlich autonomer, formal avancierter Kunst die Möglichkeit göltigen

zu denken, wurde spätestens seit dem internationalen Boom der *Cultural Studies* in den 90er Jahren auch im deutschsprachigen akademischen Kontext hinlänglich (und zurecht) kritisiert. Vgl. beispielsweise Christina Lutter und Markus Reisenleitner: *Cultural Studies. Eine Einführung*. Wien: Löcker, 2002. S. 51-53.

²⁵ Vgl. Horkheimer und Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. 2004. S. 129f. und 155.

²⁶ Vgl. ebd. S. 153.

²⁷ Vgl. ebd. S. 162.

²⁸ Vgl. ebd. S. 154f.

²⁹ Ebd. S. 134.

³⁰ Ebd. S. 147.

³¹ Ebd. S. 145.

³² Ebd. S. 139.

politischen Widerstands zugestehen), lässt sich mit Rancière ein beweglicheres, enger verschlungenes Verhältnis zwischen Ästhetik und Politik denken. Um zu beschreiben, wie Sturges' Filme in der kulturindustriellen Dynamik, die sie forcieren, nicht nur aufgehen, sondern aus ihr heraus eigene ästhetische und politische Bahnen ziehen, werde ich auf seine Konzepte und Begrifflichkeiten zurückgreifen.

Jedem politischen Gemeinwesen, argumentiert Rancière, liegt eine eigene Ästhetik zugrunde: eine spezifische Aufteilung von Zeit und Raum, die angibt, wer auf welche Weise am Gemeinsamen teilhaben kann.³³ Diese Aufteilung „bestimmt, was man sieht und was man darüber sagen kann, sie legt fest, wer fähig ist, etwas zu sehen und wer qualifiziert ist, etwas zu sagen, sie wirkt sich auf die Eigenschaften der Räume und die der Zeit innewohnenden Möglichkeiten aus.“³⁴ Politik, wie Rancière sie begreift, besteht darin, einen Einspruch gegen diese bestehende Aufteilung anzumelden: einen Typus von Raum und Zeit einzurichten, wo bisher ungehörte Forderungen artikuliert werden können – eine emanzipatorische und zugleich ästhetische Praxis. Jede Straßendemonstration, so Rancière, inszeniert, neben allen konkreten Anliegen, einen Streit um den Ort politischer Auseinandersetzung selbst. Die Protestierenden holen die Angelegenheiten des Gemeinwesens aus den dafür vorgesehenen öffentlichen Gebäuden auf die Straße und unterbrechen dort den Fluss von Individuen und Waren:

„Der Konflikt stellt so, bevor er die Regierung und die protestierenden Gruppen zueinander in Opposition bringt, zwei wahrnehmbare Welten einander entgegen: zwei Weisen, den öffentlichen und den privaten Raum aufzuteilen, die Angelegenheiten zu bestimmen, die hier verhandelt werden oder nicht, und auch die Akteure, die das Recht oder nicht das Recht haben, sie zu behandeln.“³⁵

Auf analoge Weise liegt für Rancière auch das politische Vermögen von Kunst, ob widerständig oder affirmativ, gerade in ihren Möglichkeiten, der dominanten Aufteilung des Sinnlichen andere Aufteilungen entgegen zu setzen. Politisch würde Kunst nicht durch transportierte Botschaften oder die Darstellung sozialer Zusammenhänge und Konflikte, sondern in ihrer formalen Organisation: als sicht- und hörbarer Widerspruch gegen die geltende Zuteilung von Räumen, Zeiten, Zuständigkeiten. In Kunst könne sinnlich manifest werden, was bisher unsichtbar blieb und nur als störender Lärm vernommen wurde. Rancière:

³³ Vgl. Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hrsg. v. Maria Muhle. – Berlin: b_books, 2006. (erstmalig: 2000). S. 25f.

³⁴ Ebd. S. 26f.

³⁵ Rancière: „Konsens, Dissens, Gewalt.“ – In: Mihran Dabag (Hrsg.): *Gewalt*. München: Fink, 2000. S. 107.

„Die Künste leihen den Unternehmungen der Herrschaft oder der Emanzipation immer nur das, was sie ihnen leihen können, also das, was sie mit ihnen gemeinsam haben: Positionen und Bewegungen von Körpern, Funktionen des Worts, Verteilungen des Sichtbaren und Unsichtbaren.“³⁶

Wie angemessen diese Verknüpfung von Politik und Ästhetik Preston Sturges' Paramount-Filmen ist – auf inhaltlicher wie auf formaler Ebene –, wird im Laufe der folgenden Arbeit zu zeigen sein. Die Frage nach der Aufteilung und Besetzung von Räumen und dem Sicht- und Hörbarwerden von Marginalisiertem stellt sich in ihnen nachdrücklich: Straßen, Plätze, Eigenheime werden zu Orten öffentlicher Zusammenkünfte und Verhandlungen, „ungerechtfertigte“ Ansprüche fordern Hierarchien heraus, und die Inszenierung reißt Körper vom ihnen zugewiesenen Platz.

Ausgangspunkt und Zentrum von Rancières Denken ist die Gleichheit: Erst die Setzung einer grundlegenden Gleichheit aller Mitglieder eines Gemeinwesens (und damit die Überwindung „natürlicher“ Herrschaftsverhältnisse durch eine demokratische Verfassung) ermöglicht den politischen Konflikt um bestehende Hierarchien und Verteilungen. Aufgabe der Politik ist es, diese Gleichheit in Szene zu setzen, sie in konkreten Streitfällen zu realisieren.³⁷

Auch in der Kunst gibt es ein Projekt der Gleichheit, und es ist mit der Idee von Demokratie als gemeinsamer Teilhabe Gleicher eng verbunden: Rancière bezeichnet es als „ästhetisches Regime der Kunst“³⁸ und nennt die kunstphilosophischen Schriften der deutschen Frühromantik als seine historischen Wurzeln.³⁹ In diesem Regime würde Kunst „von jeder spezifischen Regel und Hierarchie der Gegenstände, Gattungen und Künste“ befreit:⁴⁰ Alle Sujets, alle künstlerischen Verfahrensweisen seien hier potenziell gleichwertig. Alleiniges Kriterium für die Identifizierung von Gegenständen als Kunst ist ihre Teilhabe an einer spezifischen, „für Kunstwerke charakteristischen sinnlichen Seinsweise“⁴¹, die den Gegensatz zwischen Denken und sinnlicher Wahrnehmung tendenziell ebenso überwindet wie den zwischen Aktivität und Passivität. Mit den kunstinternen Hierarchien der unterschiedlichen Genres, Techniken und Darstellungsregeln würde im ästhetischen Regime zudem die

³⁶ Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. 2006. S. 34.

³⁷ Vgl. Rancière: „Konsens, Dissens, Gewalt.“ – In: Mihran Dabag (Hrsg.): *Gewalt*. 2000. S. 101.

³⁸ Rancière: „Die Ästhetik als Politik.“ – In: Ders.: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Hrsg. v. Peter Engelmann. – Wien: Passagen, 2007. S. 40.

³⁹ Vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. 2006. S. 39f.

⁴⁰ Ebd. S. 40.

⁴¹ Ebd. S. 39.

Trennung zwischen Kunst (als einem gesellschaftlichen Teilbereich mit festgelegten Formen und Aufgaben) und anderen Lebensbereich suspendiert.⁴²

Eingelöst sieht Rancière das Versprechen ästhetischer Egalität, das Hegel oder Schelling in ihren ästhetischen Programmschriften formuliert hätten, mit dem Filmmedium. Im unbestechlichen Blick des mechanischen Kameraauges würde jeder noch so banale Gegenstand gleich kunstwürdig, und in der Verbindung dieser automatischen Aufzeichnung mit künstlerischer Intentionalität sieht Rancière die Verschmelzung von Denken und Anschauung verwirklicht.⁴³ Dieses demokratische Potential des Films habe sich in dessen Geschichte aber auf paradoxe Weise realisiert: Dass gerade der Film wie kaum eine andere Kunstform im 20. Jahrhundert ein hochdifferenziertes Genre-System entwickelte, ist für Rancière nicht einfach Zeichen eines Siegs der alten Repräsentationshierarchien über die „eigentliche“ künstlerische Bestimmung des Films. Gerade *weil* dem Film als Aufzeichnungsmedium die ästhetische Gleichheit aller Gegenstände von vornherein zufällt, könnten einzelne Filme diese Gleichheit nur über einen Umweg realisieren. Sie schälen ihre neuen ästhetischen Operationen aus dem Material der alten repräsentativen Ordnung: Selbst Jean Epstein, ein zentraler Theoretiker des Films als eines Mediums maschinellen, nicht-menschlichen Sehens, habe seine Filmexperimente aus konventionellen melodramatischen Ereignisfolgen heraus entwickelt. Das Kino, so argumentiert Rancière, könne sein Versprechen als Kunstform ästhetischer Gleichheit nicht in Reinform verwirklichen, sondern nur, indem es dieses ästhetische Potential stört, verunreinigt, durchkreuzt:⁴⁴ „It must use its artistic procedures to construct dramaturgies that thwart its natural powers.“⁴⁵

Diese Konzeption von Film als einer Kunstform der Realisierung von Gleichheit durch Momente des Bruchs und der Selbstdurchkreuzung ist für meine Arbeit relevant: Gleichheit muss demnach im einzelnen Film in konkreten formalen Operationen realisiert werden, so wie die Gleichheit im Gemeinwesen durch Akte der Politik. Und diese Realisierung geschieht bei Sturges explizit aus dem Material und den Formen einer etablierten Ordnung heraus, in deren Kippung und Wendung. Wie dieses Material und diese Formen in den USA der frühen Vierziger beschaffen sind, das wird im Kulturindustrie-Text von Horkheimer/Adorno ungleich präziser und detaillierter vermittelt als von Rancières großem Modell eines

⁴² Vgl. ebd. S. 39f.

⁴³ Vgl. Rancière: „Die Geschichtlichkeit des Films“. – In: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hrsg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin: Vorwerk 8, 2003. (erstmals: 1998). S. 239-242.

⁴⁴ Vgl. Rancière: „Prologue: A Thwarted Fable“. – In: Ders.: *Film Fables*. Oxford, New York: Berg, 2006. (erstmals: 2001). S. 9-11.

⁴⁵ Ebd. S. 11.

repräsentativen Regimes der Künste, an dem sich das genuin ästhetische Moment des Films abzuarbeiten hätte.⁴⁶

Vor diesem theoretischen Horizont und entlang den Leitbegriffen von Kulturindustrie und Politik sollen die Paramount-Filme von Preston Sturges in den folgenden Kapiteln untersucht werden. Jedes davon ist um einen oder zwei ausgewählte Filme angeordnet, behält dabei aber das Ganze der acht Filme im Auge: Im Zentrum steht jeweils ein den Filmen gemeinsamer Themenkomplex.

Das erste Kapitel wird, ganz im Sinne des Möchtegern-Geschäftsmannes Sturges, die Arithmetik seiner Paramount-Filme behandeln. Vor allem wird es in diesem Kapitel um die Plots der Filme gehen, um ihre Erzählungen – und deren zentrales Motiv gestörter und unterbrochener Zählungen: Figuren sorgen als Überzählige für Verwirrung, Worte entgleiten ihren SprecherInnen und verdoppeln ihren Sinn, Slogans vervielfachen sich. Im Zentrum des Kapitels steht *Christmas in July*: die Geschichte eines Angestellten, dessen Wort plötzlich zählt, als er meint, mit einem selbst erfundenen Werbeslogan einen Radiowettbewerb gewonnen zu haben. Die Frage des Dazu-Zählens ist hier eine explizit politische: Durch eine Kette von falschen Ableitungen erwachsen aus trügerischen Versprechungen der Massenkultur wirksame Ansprüche auf Umverteilung. Die Satire chimärischer Erfolgs- und Konsumideologie schlägt in einen eigensinnigen Optimismus um.

Das zweite Kapitel wird von der Topographie der Sturges-Filme handeln – der Verteilung von Bedeutungen, Sichtbarkeiten und Sprechansprüchen auf ihrer Oberfläche –, genauer: davon, wie sich Gleichheit in diese Topographie einschreibt. Diese Egalität manifestiert sich bei Sturges in Form einer Offenheit für unterschiedliche, auch dissonante Präsenzen und Bedeutungen – innerhalb eines Films, einer Szene, einer Einstellung. Zum einen bieten Sturges' Filme ein erstaunlich egalitäres Forum für ihre DarstellerInnen und Figuren, die die Einstellungen oft bis in den letzten Winkel füllen. In *Hail the Conquering Hero*, dem in dieser Hinsicht radikalsten von Sturges' Paramount-Filmen, wird die Errichtung und Umwälzung von Sprechbühnen zum expliziten Gegenstand der Mise-en-scène. Nicht nur die Körper, auch Bedeutungen werden bei Sturges in eine relativ lose Hierarchie gesetzt: Seine Filme reihen Vorträge, Ansprachen und pointierte Kundgebungen aneinander, verweigern aber eine eindeutige Lesart. Für oder gegen wen oder was die Filme selbst sprechen, darüber herrscht seit ihren Erstaufführungen Uneinigkeit. Einzig gegen das wohlmeinend karitative Sprechen für andere wird eindeutig Stellung bezogen. Der Höhepunkt dieser praktizierten Redefreiheit

⁴⁶ Vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. 2006. S. 37-39.

und Kernfilm dieses Abschnitts ist *Sullivan's Travels*: ein Hollywoodfilm, der davon handelt, ob und wie es ihm als Hollywoodfilmen überhaupt möglich ist, von Armut zu erzählen.

Im dritten Kapitel wird, anhand von *The Palm Beach Story* (1942), von Zeit die Rede sein. Diese ist bei Sturges mehrfach verschoben: Seine betont zeitgenössischen Erzählungen von Erfolgsstreben und Konsumkultur finden, wie Manny Farber und W. S. Poster in einem zentralen Text zu Preston Sturges festgestellt haben, immer wieder vor den zerfallenden Kulissen einer „viktorianischen Welt“ des alten Geldes, der Stände und der heimeligen Kleinstädte statt – eine Ungleichzeitigkeit, die vor allem im Auftreten von Sturges' umfangreichem NebendarstellerInnen-Ensemble politisch produktiv wird.⁴⁷ Andererseits war das atemlose Präsenz von Sturges' Filmen im Amerika der frühen Vierziger Jahre selbst schon ein Anachronismus, mehr dem Andenken der turbokapitalistischen 20er Jahre verpflichtet als seiner Gegenwart. Ausgehend von der Sturges' Filmen spezifischen Zeitlichkeit diskontinuierlicher Augenblicke werde ich Adornos Begriff des Neuen auf *The Palm Beach Story* anwenden: Dieser Film setzt, in Zeitlichkeit, Motivik wie expliziter Handlung, jenes „immergleiche Neue“ namens Konsumkapitalismus in Szene.

Abschließend werde ich markante Differenzen und Anknüpfungspunkte zwischen Rancières und Adornos Konzeptionen von Politik und Ästhetik skizzieren, die während der Arbeit an diesem Text Kontur gewonnen haben.

⁴⁷ Vgl. Manny Farber und W. S. Poster: „Preston Sturges: Success in the Movies“. (erstmals: 1954). – In: Farber: *Negative Space. Manny Farber on the Movies*. Expanded Edition. New York: Da Capo, 1998. S. 101f. (Für eine deutsche Übersetzung des Textes, vgl. Farber und Poster: „Erfolg im Film. Preston Sturges“. Übersetzt von Petra Metelko. – In: *Stadtkino Programm* Nr. 188, Wien 1990. S. 10-13.)

1. Rechenfehler – Plots (*Christmas in July*)

1.1. Erzählen

„Es gibt Politik – und nicht einfache Herrschaft –, weil es eine falsche Zählung der Teile des Ganzen gibt.“⁴⁸ (Jacques Rancière in *Das Unvernehmen*)

„They want heroes? We have six of 'em. Alright, we throw in a seventh for good luck. Who's counting?“ (Sergeant Julius Heppelfinger in *Hail the Conquering Hero*)

Die Aufzählung führt der Mann mit dem Kneifer und der dünnen Stimme schon im Namen. John D. Hackensacker III, jüngster Spross einer amerikanischen Millionärsdynastie, trägt seine Ausgaben bis auf den letzten Cent in ein Notizbuch ein. Die pedantische Buchhaltung ist einem ausgeprägten Sinn für Ordnung geschuldet – und führt trotzdem ins Leere: „I write things down“, erklärt Hackensacker (Rudy Vallee) seinen Spleen, „but I never add them up.“ Auch anderswo in *The Palm Beach Story* bleibt eine Addition aus: Als ein Zugschaffner die Tickets eines betuchten Trink- und Jagdvereins kontrollieren will, drückt man ihm einen Wust Fahrscheine in die Hand und ärgert ihn mit unrichtigen Durchzählversuchen.

Immer wieder verlieren sich Figuren in Sturges' Filmen in Zahlenreihen: Sie behindern die Aufrechnung und bringen die Bilanz fest gefügter Ordnungen durcheinander. Die erste und steilste Karrierekurve in Sturges' Regie-Œuvre beginnt damit, dass ein Stadstreicher an einem Wahlabend 37-mal seine Stimme abgibt, für einen Lohn von zwei Dollar pro Wahlzettel: der Grundstein einer amerikanischen Laufbahn vom Mafiaschläger zum Gouverneur zum Barkeeper im Exil, die Sturges in *The Great McGinty* episodisch abklappert. „You can't get away from arithmetics“, meint der Mafia-Lakai, der Dan McGinty (Brian Donlevy) für seinen Wahlbetrug auszahlt, aber gerade an dieser Verbindlichkeit von Rechenregeln nähren viele von Sturges' Figuren beträchtliche Zweifel.

Ob er denn mit den Grundregeln der Arithmetik vertraut sei, wird ein anderer Sturges-Protagonist in *Christmas in July* von seinem Vorgesetzten gefragt: Jimmy MacDonald (Dick Powell), Büroangestellter in einem New Yorker Kaffee-Unternehmen, lässt beim Berechnen der Firmenbilanzen Konzentration vermissen, weil er von einer Zahl in Beschlag genommen ist. Er hofft auf die 25.000 Dollar, die als Hauptpreis eines Werbeslogan-Wettbewerbs ausgeschrieben sind. Der Vorgesetzte, ein Mann namens Waterbury mit monotoner Stimme und ernstem Blick, ist verständnisvoll, rät aber zur Vorsicht: Jimmy solle seine Hoffnungen

⁴⁸ Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. (erstmalig: 1995). S. 23.

lieber zurückstutzen und den Erfolg in seiner Arbeit suchen: „You see, ambition is alright if it works. But no system could be right where only one half of one percent were successes and all the rest were failures.“ Mit diesen Worten wird Jimmy ins streng geometrisch geordnete Großraumbüro zurückgeschickt, wo die Rechenmaschinen klingeln und dröhnen.

Das resignative Sich-Bescheiden mit seinem Platz in der Ordnung, das Waterbury empfiehlt, ist laut Horkheimer und Adorno die eigentliche ideologische Botschaft hinter all den massenmedialen Erfolgs- und Glücks-Beschwörungen im Spätkapitalismus:

„Die Ideologie versteckt sich in der Wahrscheinlichkeitsrechnung. [...] Nur eine kann das große Los ziehen, nur einer ist so prominent, und haben selbst mathematisch alle gleiche Aussicht, so ist sie doch für jeden Einzelnen so minimal, daß er sie am besten gleich abschreibt und sich am Glück des anderen freut, der er ebenso gut selber sein könnte und dennoch niemals selber ist.“⁴⁹

Dieser Wahrscheinlichkeitsrechnung hält Jimmy seine eigene entgegen: Jeder Wettbewerb, bei dem er bisher nichts gewonnen hat, habe seine Chancen für den nächsten Versuch verdoppelt, erklärt er seiner Freundin Betty (Ellen Drew) mit verzweifelter Zuversicht. Inzwischen könne er praktisch gar nicht mehr verlieren. Hinter dieser naiven Milchmädchenrechnung steckt eine zweite, nüchternere: Noch in derselben Szene rechnet Jimmy Betty vor, wieso die beiden sich mit ihrem aktuellen Verdienst eine Familiengründung nicht leisten könnten. Das Drehbuch von *Christmas in July* geht auf *Cup of Coffee* zurück, ein unproduziertes Bühnenstück, das Sturges im Sommer 1931 verfasst hatte,⁵⁰ und der Schock der Großen Depression sitzt noch in jeder Zeile von Jimmys sachlicher Aufrechnung wie auch im Setting der Szene: dem Dachgelände einer engen New Yorker Mietskaserne. Alles, was Lebensglück bedeute, erklärt Jimmy, koste Geld. Die hohen Erfolgchancen, die er sich selbst ausrechnet, wirken wie eine direkte Konsequenz dieser Erkenntnis.

Aber Jimmy ist nicht bloß ein bedauernswertes Opfer der Versprechungen von Massenkultur und Reklame, Teil jener „betrogenen Massen“, die „mehr noch als die Erfolgreichen dem Mythos des Erfolgs“ verfallen.⁵¹ Seine irrationale Hoffnungen auf das große Los entspricht einer realen Beliebtheit der sozialen Aufstiegschancen: „Eben weil die Kräfte der Gesellschaft schon so weit zur Rationalität entfaltet sind, daß jeder einen Ingenieur und Manager abgeben könnte, ist es vollends irrational geworden, in wen die Gesellschaft Vorbildung oder Vertrauen für solche Funktionen investiert“, konstatieren Horkheimer und Adorno.⁵² Mit dem Effekt der eigenen Anstrengungen, mit Verdienst und Erfüllung, hätte der

⁴⁹ Horkheimer und Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. 2004. S. 153f.

⁵⁰ Sturges: *Preston Sturges*. 1991. S. 261 und 293.

⁵¹ Horkheimer und Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. 2004. S. 142.

⁵² Ebd. S. 155.

Erfolg kaum mehr zu tun. (In seinen autobiografischen Notizen erwähnt Sturges, sein Adoptivvater, der angesehene Börsenmakler Solomon Sturges, habe die eigene Profession abschätzig mit der eines Wettbüros verglichen.⁵³)

Diese reale Beliebigkeit des Erfolgs nimmt Jimmy mit seinen lächerlichen Kalkulationen beim Wort, genauso wie der Stadstreicher McGinty, der sich eines Wahlabends über seine Zählung als Einzelner hinwegsetzt und damit eine Karriere beginnt. Dieselbe Willkür schlägt sich noch im erratischen Finanzgebaren eines Hackensacker nieder, der akribisch jedes Trinkgeld ins Notizbuch einträgt, um gleich darauf spontan Riesensummen in das riskante Bauprojekt eines erfolglosen Erfinders zu stecken.

Wie arbiträr der Wert des Einzelnen in einer solchen Gesellschaft veranschlagt ist, malt Sturges im weiteren Verlauf von *Christmas in July* satirisch aus: Als Jimmy aufgrund eines Streichs dreier Arbeitskollegen glaubt, den Wettbewerb mit seinem Werbeslogan gewonnen zu haben, wird er vom Arbeitgeber Mr. Baxter (Ernest Truex) umgehend zum Werbefachmann der eigenen Firma befördert und jeder seiner Einfälle zum Geniestreich geadelt. Sobald das Missverständnis aufgeklärt worden ist, haben auch seine Ideen wieder ihren Wert verloren. Mr. Baxter, zuvor noch „aufrichtig beeindruckt“ von Jimmys Talent als Sloganeer, will ihn zurück an die Rechenmaschine schicken.

Das ist die eine Seite der Beliebigkeit des Erfolgs, die auch Horkheimer/Adorno festhalten: Die blinde Willkür, die das halbe Prozent der Erfolgreichen von den Versagern trennt, macht aus allen gleichermaßen „bloßes Material“, welches „die Verfügenden [...] in ihren Himmel aufnehmen und wieder fortwerfen können“⁵⁴. Doch damit endet *Christmas in July* nicht. Denn diese Kontingenz hat auch noch einen anderen, politischen Namen: den der Gleichheit.⁵⁵ In der Beliebigkeit, mit welcher der Erfolg bei Sturges wahllos diese oder jenen trifft „wie ein Wunder oder ein Donnerschlag“⁵⁶, wird eine grundlegende Gleichheit aller Gesellschaftsmitglieder anschaulich. Jede Legitimation der sozialen und ökonomischen Hierarchien wird dadurch potenziell unterhöhlt: Wenn selbst Mr. Baxter keine verlässlichen Kriterien hat, um zu wissen, welcher Mitarbeiter an welchen Platz gehört, wie lässt sich die Zuteilung der Aufgaben und Privilegien im Bürogebäude dann überhaupt rechtfertigen?

Die Gleichheit selbst, so Jacques Rancière, führt potenziell in jede Gesellschaftsordnung eine „Verrechnung“ [*mécompte*], einen Zähl- oder Rechenfehler, ein. Sie macht auch aus

⁵³ Vgl. Sturges: *Preston Sturges*. 1991. S. 143.

⁵⁴ Horkheimer und Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. 2004. S. 155.

⁵⁵ Vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*. 2002. S. 28.

⁵⁶ Grafe: „Hallo Amerika, wie geht's?“ – In: Dies.: *In Großaufnahme*. 2005. S. 64.

Beherrschten, Verschuldeten oder Untergebenen Teilhaber an den Angelegenheiten des Gemeinwesens, und bringt damit die arithmetische Aufrechnung von Besitz und Warentausch genauso durcheinander wie die geometrischen Proportionen von Rang und Ansehen.⁵⁷ Sie ermöglicht denen einen Einspruch, deren Worte in der bestehenden Ordnung wenig zählen. Im Namen dieser Gleichheit richtet Betty, die ebenfalls in Baxters Büro arbeitet, schließlich das Wort an ihren Arbeitgeber. Sie fordert die Gründung eines neuen Ortes: Im Privatbüro, das bereits für Jimmy eingerichtet wurde, soll nicht nur er seine Chance bekommen, sich in einem höheren Posten zu beweisen, sondern alle jungen Angestellten: „[Jimmy] belongs in here until he proves himself or fails. And then somebody else belongs in here until *he* proves himself or fails, and then somebody else after that, and then somebody else after him, and so on and so on for always.” Bettys energischer Wortschwall löst die geometrische Ordnung des Großraumbüros auf in eine Aufzählung ohne Summe, wie die Zahlenkolonnen in Hackensackers Notizbuch.

Widerwillig geht Mr. Baxter auf Bettys Vortrag ein und gewährt Jimmy eine Probezeit im neuen Posten, aber auch damit endet der Film nicht. In einer letzten Wendung gewinnt Jimmy den Wettbewerb tatsächlich. Wie man dieses Ende auch deuten mag – als Ausdruck wundergläubiger Zuversicht⁵⁸ oder als bösen Seitenhieb auf chimärische kapitalistische Glücksversprechungen⁵⁹: Die amerikanische Erfolgsstory wird damit nicht sinnvoller, legitimer, sondern nur absurder – und gerade darauf baut der Film gleichermaßen seine Skepsis wie seine Zuversicht. Ob es Glück oder Unglück bedeute, wenn eine schwarze Katze ihren Weg kreuzt, will Betty gegen Ende des Films wissen. Das hänge ganz davon ab, was danach passiert, entgegnet der Nachtwächter, der im Hintergrund den Büroboden schrubbt. Mit dem Zufall lässt sich nicht rechnen.

1.2. Verwechseln

Der vermeintliche Gewinner Jimmy McDonald ist nicht der einzige Sturges-Protagonist, der für etwas gehalten wird, was er nicht ist: In *Sullivan's Travels* zieht ein Hollywoodregisseur als Landstreicher los, um für seinen sozialkritischen nächsten Film das Leben in Armut kennen zu lernen. In *The Lady Eve* (1941) rächt sich die Trickbetrügerin Jean für die Zurückweisung eines Verehrers, indem sie ihn getarnt als britische Edeldame heimsucht. Ein

⁵⁷ Vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*. 2002. S. 24.

⁵⁸ Vgl. Lesley Brill: „Redemptive Comedy in the Films of Alfred Hitchcock and Preston Sturges: ‚Are Snakes Necessary?‘“ – In: Richard Allen und Sam Ishii-Gonzalès (Hrsg.): *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*. London: British Film Institut, 1999. S. 214.

⁵⁹ Vgl. Kracauer: „Preston Sturges or Laughter Betrayed“. – In: Ders.: *Werke*. Band 6.3. 2004. S. 500.

Wehrdienstuntauglicher wird in *The Miracle of Morgan's Creek* für einen Sittenstrolch, ein anderer in *Hail the Conquering Hero* für einen Kriegshelden gehalten – beides irrtümlich und zu ihrem Leidwesen. Handlungen um vorgetäuschte Identitäten sind in US-Komödien der Vierziger Jahre nicht weiter unüblich – in gewagteren *sophisticated comedies* (*The Major and the Minor*, 1942; *To Be or Not to Be*, 1942) wie in eher biedereren Lustspielen (*Christmas in Connecticut*, 1945). Die spezifische Konzeption der Verwechslungen und Verstellungen in Sturges' Plots wird Thema dieses Abschnitts sein.

André Bazin sah in den Missverständnissen und vorgespielten Identitäten, um die Sturges' Filmhandlungen meist organisiert sind, Werkzeuge einer Subtraktion. Soziale Mechanismen und kollektive Sitten würden dadurch ihrer Legitimation entkleidet und als nackte Rituale sichtbar: So schnell findet sich ein Landstreicher mit einem Urteil von sechs Jahren Strafarbeit in einem Gefängnis wieder (selbst wenn er eigentlich ein Hollywoodregisseur mit Luxusvilla ist). So hysterisch wird ein heimkehrender Kriegsheld in seiner Heimatstadt begrüßt (selbst wenn er nie gekämpft hat). So hart kann das Gewicht kleinstädtischer Vorurteile und Moralvorschriften junge Menschen treffen (selbst wenn sie unter Umständen unschuldig sind).

Den zuversichtlichen Humor, der die amerikanische Komödie paradigmatisch bei Frank Capra ausgezeichnet habe, so Bazin, ersetzt Sturges durch Ironie und Satire. Die Betrachtung amerikanischer Sitten wechsele damit von der Ethik in die Soziologie.⁶⁰ Die falschen Identitäten wären bei Sturges ein Mittel, um die brutale soziale Wirklichkeit hinter den US-amerikanischen Mythen um Geld, Glück und Politik⁶¹ zu enthüllen. Dieser Art von Argumentation hat Jacques Rancière einen Namen gegeben: Meta-Politik. Er schlägt ihr vor allem die Marx'sche Klassenkampf-Theorie zu, und weitgehend beruht auch Horkheimer/Adornos Kulturindustrie-Kritik auf meta-politischen Argumentationsfiguren.⁶²

Meta-Politik, so Rancière, begreift die politischen Formen nur als Fassade, die von den sozial und ökonomisch wirksamen Kräfteverhältnissen ablenkt. Der enorme Überschuss an Ungleichheit in der sozialen Wirklichkeit, so die Argumentation, straft jede Behauptung politischer Gleichheit der Lüge. Sinnvolle politische Änderung wäre in diesem Denkmodell

⁶⁰ Vgl. André Bazin: „Héros d'Occasion. (Hail the Conquering Hero)“. (erstmals : 1949). – In: Ders.: *Le cinéma de la cruauté. Eric von Stroheim, Carl Th. Dreyer, Preston Sturges, Luis Bunuel, Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa*. Hrsg. v. François Truffaut. Paris: Flammarion, 1987. S. 60f.

⁶¹ Vgl. Bazin: „Les Voyages de Sullivan. (Sullivan's Travels)“. (erstmals: 1948). – In: Ders.: *Le cinéma de la cruauté*. 1987. S. 53.

⁶² Für eine Darstellung von Adornos ästhetischer Theorie unter dem Begriff der Meta-Politik, vgl. Rancière: „Die Ästhetik als Politik.“ – In: Ders.: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. 2007. S. 44f. und 51-56.

nur durch einen radikalen Umbruch der ökonomischen und sozialen Organisation denkbar, nicht durch Eingriffe in der Sphäre der Politik.⁶³

Bazin konstatiert, dass Sturges' Filme als satirische Anklagen trügerischer Versprechungen nicht weit genug: Anlässlich von *Sullivan's Travels* moniert er, Sturges würde sich nie von den beschönigenden Hollywoodkonventionen lossagen, die er attackiert.⁶⁴ Ähnliche Vorbehalte gegen Sturges finden sich bei Siegfried Kracauer und James Agee.⁶⁵ Diese Einsprüche weisen aber nicht nur auf eine Inkonsistenz seiner Filme als Satiren hin, sondern auch auf ein anderes Denken von Politik, das ihnen immanent ist.

Es reicht nicht zu sagen, dass die Hauptfiguren von Sturges' Filmen für etwas gehalten werden, was sie nicht sind. Die Missverständnisse und vorgetäuschten Identitäten in Sturges' Filmen enthüllen nicht bloß die Mechanismen, die bestimmen, wer im Gefängnis und wer im Bürgermeisteramt landet. Sie bringen diese Mechanismen in Bedrängnis und transformieren sie: weil Sturges' Figuren nicht bloß unter falscher Identität agieren, sondern in einem Zustand des Dazwischen, der sie in Distanz zur Ordnung der verfügbaren Identitäten setzt.

Am klarsten tritt dieses Dazwischen-Sein in den komplizierten Transaktionen von *The Miracle of Morgan's Creek* hervor, die um eine Hauptfigur organisiert sind, die wir nie zu sehen bekommen: jenen Soldaten auf dem Sprung nach Übersee, der die 18-jährige Trudy Kockenlocker (Betty Hutton) bei einer Verabschiedungsfeier geheiratet und geschwängert hat. Am Morgen danach kann sie sich einzig an seinen Namen dumpf erinnern: Ratzkiwatzki (oder so). Der Anwalt, dessen Beistand Trudy sucht, erklärt ihr, er würde ihr gern helfen, Unterhalt einzuklagen: Aber dazu bräuchte er einen konkreten Menschen, mit einem Namen und Fleisch auf den Knochen. Der unbekannte, ungesehene Soldat reißt ein Loch in die Ordnung, und der Film wird davon handeln, wie Trudy versucht, diese Leerstelle zu füllen, die Rechnung wieder komplett zu machen.

Zuerst will sie ihren Verehrer Norval (Eddie Bracken) heiraten, solange sie die Schwangerschaft noch verheimlichen kann. Um Bigamie zu umgehen, verfallen Trudy und der inzwischen eingeweihte Norval aber bald auf einen anderen Plan: Er soll sie unter Ratzkiwatzkis Namen heiraten, damit Trudy nachträglich an ein amtlich gültiges Dokument ihrer ersten Ehe kommt. Zu dieser Stellvertreter-Heirat in einem schäbigen Motel erscheint der nervöse Norval im geliehenen Kavalleriekostüm, mit einknickenden Knien und

⁶³ Zum Begriff der Meta-Politik, vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*. 2002. S. 92-104.

⁶⁴ Vgl. Bazin: „Les Voyages de Sullivan“. – In: Ders.: *Le cinéma de la cruauté*. 1987. S. 55.

⁶⁵ Vgl. Kracauer: „Preston Sturges or Laughter Betrayed“. – In: Ders.: *Werke*. Band 6.3. 2004. S. 506-510, und Agee: „September 23, 1944“. – In: Ders.: *Agee on Film*. 1958. S. 116.

spastischem Zittern. Die Lücke, die Ratzkiwatzkis Abwesenheit hinterlässt, setzt sich noch bis in Norvals unverständliches Stottern fort, das jedes Wort in disparate Laute zerhackt. („Camp S-S-S-Smum“, gibt er als sein Heerlager an.) Die Verkörperung scheitert: Nach vollzogener Trauung unterschreibt Norval die Rechnung des Friedensrichters versehentlich mit seinem eigenen Namen und wird als Heiratsschwindler verhaftet. Die Täuschung wird irrtümlich für eine Täuschung gehalten. Mit Trudys Vater, einem Polizisten, wird nun auch ein Träger der öffentlichen Ordnung in die Verwicklungen hineingezogen: Noch in derselben Nacht wird er Norval aus dem Gefängnis entkommen lassen und ihm bei einem Bankraub zur Hand gehen.

Auch die Trickbetrügerin Jean (Barbara Stanwyck) in *The Lady Eve* will mit ihren Verstellungen eine Lücke füllen. Zweimal nimmt sie sich vor, dem weiblichen Idealbild des biedereren Brauerei-Erben Charles Pike (Henry Fonda) gleichzukommen: zuerst aus Liebe, dann – getarnt als britische Lady Eve Sidwich – im Rahmen eines raffinierten Racheplans. In beiden Gestalten wird Charles ihr verfallen, und beide Male wird er ihr denselben rührenden Vortrag halten über seine unverbrüchliche Liebe zu ihr, und wie er sie beide als Kinder in einer Waldlichtung sehen könne: Dieser Vision romantischer Unschuld wird Jean in beiden Inkarnationen nicht genügen. Wie Trudys Gatte führt Charles’ Phantasie einen Störfaktor ein: ein Phantom, das von den Figuren Besitz ergreift und sie von ihrem Weg abbringt, ohne je mit ihnen zu verschmelzen.

Filmkritiker Jared Rapfogel deutet die zahlreichen Verwechslungen, vorgetäuschten Identitäten und angemaßten Positionen in Sturges’ Filmen als Ausdruck eines US-amerikanischen Ethos der Selbsterfindung.⁶⁶ Aber Sturges’ ProtagonistInnen kennzeichnet nicht einfach die Fähigkeit, Identitäten auszutauschen oder zu kreuzen: Dan McGinty ist nicht bloß ein Bürgermeister mit den Manieren eines Gauners, genauso wenig wie Jimmy MacDonald einfach ein unbedeutender Angestellter ist, der plötzlich für ein Werbegenie gehalten wird. Entscheidend ist die Position zwischen diesen Identitäten, den sie besiedeln, und die es ihnen ermöglicht, die Hierarchie von Autoritäten und Zuständigkeiten in Frage zu stellen, anstatt nur in ihr aufzusteigen: Die Erfahrung der Beliebigkeit von Erfolg und Versagen in *Christmas in July* stellt die Bürohierarchie selbst in Frage. Und McGintys Ignoranz gegenüber Autoritäten, Hierarchien und Überzeugungen ermöglicht ihm nicht nur – wie den verwandten Gangster-Parvenüs *Little Caesar* (1931) oder *Scarface* (1932) – einen schnellen Aufstieg, sondern auch die Wendung zum engagierten Staatsbürger: Angestiftet von seiner Frau wird er sich gegen den Mafiaboss stellen, der ihn in sein Amt gesetzt hat.

⁶⁶ Vgl. Jared Rapfogel: „The Screwball Social Studies of Preston Sturges“. – In: *Cineaste*. Sommer 2006. S. 10.

Diesem Zustand zwischen den Identitäten, der bestehende Zuteilungen von Identitäten und Erfahrungen in Frage stellt, hat Rancière einen großen Namen gegeben: den des politischen Subjekts. „Ein politisches Subjekt“, schreibt er, „ist keine Gruppe, die sich ihrer selbst ‚bewusst wird‘, sich eine Stimme gibt, ihr Gewicht in der Gesellschaft einsetzt.“⁶⁷ Subjektivierung bedeute nicht das Finden einer Identität, sondern „eine Ent-Identifizierung, das Losreißen von einem natürlichen Platz“⁶⁸.

„Eine politische Subjektivierung“, schreibt Rancière,

„zerschneidet das Erfahrungsfeld neu, das jedem seine Identität mit seinem Anteil gibt. [...] Sie fragt zum Beispiel, ob die Arbeit oder die Mutterschaft private oder öffentliche Angelegenheiten sind, ob diese gesellschaftliche Funktion eine öffentliche Funktion ist oder nicht, ob diese öffentliche Funktion eine politische Fähigkeit einschließt.“⁶⁹

Politische Subjekte, so Rancière, sind notwendig instabil und vorläufig, jederzeit fähig, wieder in Identitäten aufzugehen.⁷⁰ Ihre Position zwischen verfügbaren Identitäten würde es ihnen ermöglichen, die Distanz zwischen behaupteter Gleichheit und existierenden Ungleichheiten in Szene zu setzen, in Form von „Demonstrationen“⁷¹ konkreter Unrechtsfälle. Am Begriff der Gleichheit bringt Rancière auch seine Unterscheidung zwischen Politik und Meta-Politik auf den Punkt: Wo die Meta-Politik Gleichheitsversprechungen als ideologische Lügen denunziert, hinter denen die „eigentliche“ Wahrheit sozialer Ungleichheit steckt, setzt die Politik beides – Gleichheit und Ungleichheit – in ein Verhältnis: Sie macht die Gleichheit zum Einsatz konkreter Streitfälle. Dem Aufscheinen der Gleichheit in Gesetzespräambeln und staatlichen Institutionen, so Rancière, „ist nicht zu widersprechen, sondern im Gegenteil zuzustimmen. [...] Es geht [...] darum, die Sphäre dieses Erscheinens auszubreiten, diese Macht zu erweitern.“⁷²

Ähnlich funktionieren die Verwechslungen und Vortäuschungen in Sturges' Paramount-Filmen: Sie machen trügerische, massenkulturell produzierte Versprechungen und Wünsche an der erzählten Realität produktiv, anstatt nur ihre Scheinhaftigkeit zur Schau zu stellen. Mit ihrer Verkörperung der Lady Eve, einer Traumfrau mit schmutziger Vergangenheit, macht

⁶⁷ Rancière: *Das Unvernehmen*. 2002. S. 52.

⁶⁸ Ebd. S. 48. Diese Definition steht in direktem Gegensatz zu jenem einflussreichen Subjekt-Begriff, den Rancières Lehrer Louis Althusser geprägt hat: Für Althusser sind Individuen Subjekte gerade insofern sie sich den vorherrschenden Bedeutungssystemen unterwerfen. Die Subjektivierung vollzieht sich demnach in der Anrufung und Identifikation durch die „ideologischen Staatsapparate“ Massenmedien, Schule, Kirche etc. Vgl. Louis Althusser: „Ideologie und ideologische Staatsapparate“. (erstmalig: 1970). – In: Ders.: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. – Hamburg, Westberlin: VSA, 1977. S. 140-145.

⁶⁹ Rancière: *Das Unvernehmen*. 2002. S. 52.

⁷⁰ Vgl. Rancière: „Konsens, Dissens, Gewalt.“ – In: Mihran Dabag (Hrsg.): *Gewalt*. 2000. S. 107.

⁷¹ Rancière: *Das Unvernehmen*. 2002. S. 43.

⁷² Ebd. S. 99.

sich Trickbetrügerin Jean nicht so sehr über die großen romantischen Ideale ihres ehemaligen Liebhabers lustig, sondern konfrontiert diese vor allem mit seiner moralischen Kleinkariertheit. Und die patriotischen Heroismusfantasien, die sich am vermeintlichen Kriegshelden in *Hail the Conquering Hero* entzünden, helfen, die Machtverhältnisse in seiner Heimatstadt zu verändern. Am nächsten kommt *Christmas in July* Rancières Theorie der politischen Subjektivierung: Hier wird, mit der Beliebigkeit des Erfolg, tatsächlich ein Versprechen von Egalität zum Einsatz des Streits um die Organisation des Gemeinwesens. Jimmy MacDonald widerfährt in *Christmas in July* nicht einfach das falsche Glück einer illusionären Erfolgsideologie, die ihren Opfern den Kopf verdreht, sondern ein fingiertes Glück, aus dem sich reale Ansprüche auf Gleichheit ableiten lassen.

1.3. Verdoppeln

„Horny hands and honest hearts!”
(Bürgermeister Everett Noble in *Hail the Conquering Hero*)

Worte haben in Sturges' Filmen die Tendenz, ihre Bedeutung zu verdoppeln: Irrtümlich für einen Kriegsheld gehalten, wird Woodrow Truesmith, der Protagonist von *Hail the Conquering Hero*, gegen seinen Willen zum Bürgermeisterkandidaten der örtlichen Reformpartei ernannt. Er versucht verzweifelt, das Angebot abzulehnen und erklärt, er wäre kein Held, aber die begeisterte Menge deutet jede seiner Äußerungen als Zeichen nobler Zurückhaltung und Bescheidenheit. Umgekehrt verweisen große Worte bei Sturges meist auf eigennützige Absichten: Es wäre ihre heilige patriotische Pflicht, mit den jungen Soldaten Abschied zu feiern, erklärt Trudy zu Beginn von *The Miracle of Morgan's Creek* ihrem glücklosen Verehrer Norval und fährt mit seinem Auto zur Party davon. Jedes höfliche Geplänkel in *The Lady Eve* zwischen Charles und den Falschspielern, die ihn ausnehmen wollen, geht zweideutig auf Kosten des nichts ahnenden Opfers. Und die Welt der Politik, in die *The Great McGinty* einführt, ist nicht zuletzt ein Reich der verdrehten Argumentationen, wo Wahlbetrug, Selbstbereicherung und Schutzgelderpressung im Brustton gespielter Überzeugung legitimiert werden: „You gotta pay somebody“, erklärt McGinty höflich einer Dame, die kein Schutzgeld zahlen will. „Buying from us is just like getting club rates.“

Trudy und Jean und die Mobster wissen, was sie mit ihren Worten bezwecken. Sie verstehen es, Worte strategisch einzusetzen, und ihre virtuose Beherrschung einer Sprache der ehrbaren Absichten bereitet den meisten von ihnen offensichtliches Vergnügen. Aber die doppeldeutige Rede führt ein Moment des Unbestimmten ein: Trudy wirkt am Ende ihrer Brandrede selbst von ihrer patriotischen Pflicht überzeugt – und sei es nur aufgrund der Leidenschaftlichkeit

ihres eigenen Vortrags. Woodrow wird bald von Kriegsalbträumen heimgesucht, als wäre er tatsächlich ein Veteran. Und die aufrichtige Zuneigung, die Jean in *The Lady Eve* allmählich für ihr gutgläubiges Opfer empfindet, entwickelt sich direkt aus dem Vergnügen, das sie am eigennützigen Spiel mit ihm hat. Die Sprache, konstatieren Horkheimer und Adorno, wäre durch die Kulturindustrie zum bloßen Mittel von Werbung und Geschäft reduziert worden: „Sprache, die sich bloß auf Wahrheit beruft, erweckt einzig die Ungeduld, rasch zum Geschäftszweck zu gelangen, den sie in Wirklichkeit verfolge.“⁷³ In Sturges' Filmen wird diese Dynamik durch eine gegenläufige ergänzt: Die doppeldeutige Rede nimmt die Sprecher in Beschlag und trägt sie über ihre Kalkulationen hinaus. Der *sales talk* beginnt, sich selbst zu affizieren und zu glauben.

Am klarsten kristallisiert sich diese Tendenz in den Charakteren heraus, denen Raymond Walburn seine pompöse Erscheinung leiht: kariert oder gestreifter Anzug, getrimmter Schnurrbart, voluminöse Stimme, unruhige Glupschaugen. Seine Figuren steigern sich in jede ihrer Formulierungen hinein, als müssten sie nicht nur ihren Zuhörern, sondern auch sich selbst etwas zu verkaufen. In *The Sin of Harold Diddlebock* (1947), einer Komödie, die direkt nach Sturges' Paramount-Periode entstand, leitet Walburns' Mr. Waggleberry ein Werbeunternehmen: Dem Titelhelden, dem er am Vortag leichtsinnig einen Posten versprochen hat, schwatzt er eine unbedeutende Stelle in der Buchhaltung auf, von wo aus dieser nach eigenen Kräften im Betrieb aufsteigen dürfe: „How I envy you the chance you are receiving today! My father unfortunately left me the business.“ Er meint nicht, was er sagt, aber sobald er es ausgesprochen hat, beginnt er sich zu glauben.

„He talks that way in public“, entschuldigt in *Hail the Conquering Hero* Mrs. Noble eine spitzzüngige Bemerkung ihres Gatten. Aber tatsächlich gibt es keine Szene, in der Everett Noble (Walburn), Sesselfabrikant und Bürgermeister von Oakridge, Kalifornien, nicht redet, als stünde er im Mittelpunkt der Öffentlichkeit. Nicht einmal in Krisensitzungen mit seinem schweigsamen Berater (Al Bridge) legt er seine salbungsvolle, umständliche Polit-Rhetorik ab. „Save your voice, Evvy“, beschwichtigt der ihn immer wieder, wenn er sich in staatsmännischen Argumenten gegen Woodrows Bestellung zum Bürgermeister ergeht. Es ist bezeichnender Weise dieser Berater, nicht Noble, der auf die Idee kommt, sich bei den Behörden nach Woodrows soldatischer Laufbahn zu erkundigen. Die Fakten hinter der Sprache kümmern Noble nicht. Er ist, über alle Machtpragmatik hinaus, ein Mann der Worte, und ihrer Macht genauso ausgeliefert wie er sie beherrscht.

⁷³ Vgl. Horkheimer und Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. 2004. S. 156.

An diesem Punkt schlägt die satirische Anklage der Verlogenheit bei Sturges in die Möglichkeit politischer Neugestaltung umschlägt: Die hehren Begriffe und Argumente, die Noble und Co. für ihre Zwecke einspannen, werden durch den Missbrauch nicht einfach unbrauchbar. Eine Veränderung der Ordnung wird in Sturges' Erzählungen im Gegenteil gerade dort möglich, wo Worte und Argumente von jenen gebraucht werden, die dazu keine Befugnis haben: Die Logik, nach der Everett Noble sich als demütiger Diener des Volkes bezeichnet oder Dan McGinty Schutzgelder zu Mitgliedschaftshonoraren umdeutet, ist schon dieselbe, mit der ein kleiner Angestellter aus Glücksversprechungen Ansprüche ableitet oder ein schüchterner falscher Held sich am Ende von *Hail the Conquering Hero* zu einem tatsächlich heroischen Geständnis aufschwingt.

Hier sind Sturges und Rancière einander sehr ähnlich: Wörter werden von beiden nicht nur als Werkzeuge der Identifizierung aufgefasst, die jeder Person ihren Ort und jedem Wort seinen empirischen Referenten zuweisen. In ihrer Mehrdeutigkeit stören sie „die natürlichen Kreisläufe von Produktion, Reproduktion und Unterwerfung“. ⁷⁴ In *Die Namen der Geschichte* notiert Rancière, Thomas Hobbes habe die modernen politischen Ordnungen wesentlich durch die Unbestimmtheit der Worte bedroht gesehen, die sich unvermeidlich einer Vielzahl von Zwecken und Bedeutungen öffnen. ⁷⁵ In der doppeldeutigen Rede von Sturges' Figuren vollzieht sich genau ein solches „Wuchern der Scheinnamen“, die „von Leuten gebraucht werden, die sich ihrer nicht bedienen dürften, die sie aus ihrem Zusammenhang gerissen haben, um sie in einer Situation anzuwenden, die nichts mit ihnen zu tun hat.“ ⁷⁶

Und diese unbefugte Verwendung bedeutet – das wird in den berauschten Sprechflüssen von Walburns Figuren hörbar – nicht bloß eine Reduktion der Worte zu funktionalen Instrumenten, sondern eine Austauschbeziehung, in der die Worte Personen über ihre eigenen Positionen hinaus tragen können. Das widerfährt exemplarisch Dr. Maxford (Walburn), dem Eigentümer des Kaffeeunternehmens Maxford House, dessen Slogan-Wettbewerb Jimmy MacDonald gewonnen zu haben glaubt. Die Szene ereignet sich exakt zur Halbzeit von *Christmas in July*, und sie markiert die Grenze zwischen Satire und Optimismus bei Sturges sehr genau.

Als Jimmy in Maxfords Büro kommt, um seinen Geldgewinn abzuholen, entwickelt sich ein Dialog mit seltsamer Schiefelage. Der übergelückliche Jimmy bemerkt nicht den schnippischen Tonfall Maxfords, der verärgert ist, weil die Werbe-Inszenierung seines Slogan-Wettbewerb unter der Unberechenbarkeit der Jury gelitten hat. Als Jimmy die Frage, ob er privat Maxford-

⁷⁴ Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. 2006. S. 62.

⁷⁵ Vgl. Rancière: *Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens*. – Frankfurt/Main: S. Fischer, 1994. S. 34-37.

⁷⁶ Ebd. S. 37.

Kaffee konsumiere, verneint, erklärt Maxford mit schneidender Stimme, er hätte mit dem Wettbewerb ohnehin keine niederen materiellen Absichten verfolgt: „I just give money away because I can't sleep at night. I have a guilty conscience.“ Ganz ohne Publicity-Rummel überreicht er Jimmy den Gewinnscheck – „since we run everything around here on a very high, non-commercial plane“. Jimmy bemerkt nicht, dass Maxfords Worte sarastisch gemeint sind, aber Maxford seinerseits weiß nicht, dass er die Wahrheit sagt: Der herablassende Großunternehmer *ist* in dieser Szene die selbstlose gute Fee. Der Scheck wird ohne Notwendigkeit vergeben, und aus dem profitorientierten Unternehmen wird damit ein Stück weit eine Institution der Umverteilung. Die Doppeldeutigkeit entgleitet Maxford: Sie bezeichnet nicht nur eine offensichtliche Lüge, sondern auch eine geheime Wahrheit.

Am Ende von *The Miracle of Morgan's Creek* werden die korrupten Mächtigen zu Beschützern der Hauptfiguren: Nachdem Trudy Sechslinge geboren hat, halten Gouverneur Dan McGinty und sein Boss aus Publicity-Gründen die Hand über sie und Norval. Mit wenigen Sätzen vermählt McGinty die beiden rückwirkend, würgt diverse Anklagen gegen Norval ab und erklärt Ratzkiwatzki für nichtexistent. Kracauer kritisierte, Sturges würde damit insinuieren, dass in der gezeigten Gesellschaft auf die Dauer jede schlechte Handlung einem guten Zweck diene.⁷⁷ Aber eher gibt Sturges damit zu verstehen, dass die doppelzüngige Rede eines McGinty, die sich leichtfertig über Fakten und Gesetze hinwegsetzt, potenziell schon die Rede jener ist, welche kein Recht oder keinen Ort haben, öffentlich zu sprechen. Maxford, McGinty und MacDonald sind gleichermaßen „literarisch[e] Lebewesen, eingepasst in den Lauf einer Literarizität, die die Verhältnisse zwischen der Ordnung der Wörter und der Ordnung der Körper [...] auflöst.“⁷⁸

1.4. Vervielfachen

Worte verdoppeln bei Sturges nicht nur ihre Bedeutung. Einzelne Worte, Phrasen und Sätze werden selbst vervielfältigt und überziehen die Oberflächen seiner Filme. „The spots!“, ruft Norval in *The Miracle of Morgan's Creek* wiederholt aus: Die besagten Flecken, welche er in Zuständen der Nervosität zu sehen beginnt, füllen am Ende des Films die Leinwand. In *The Great Moment*, einem Biopic über W.T.G. Morton, den Erfinder der Ätherbetäubung, wird Mortons erster Äther-Patient zu seinem ständigen Begleiter und Werbesprecher: Bei jeder sich bietenden Gelegenheit beginnt er, mit den stets gleichen Worten von seiner erfolgreichen Behandlung zu erzählen: „It was the night of September 30th. I was in excruciating

⁷⁷ Vgl. Kracauer: „Preston Sturges or Laughter Betrayed“. – In: Ders.: *Werke*. Band 6.3. 2004. S. 507.

⁷⁸ Rancière: *Das Unvernehmen*. 2002. S. 48.

pain...“ Die Tonspur von *Hail the Conquering Hero* wird von drei Liedern dominiert (der Hymne des US-Marine Corps’, einem Schlager über Heldenmütter, und einem Wahlkampflied für Woodrow), deren eingängige Stehsätze sich durch wiederholten Einsatz ins Gedächtnis graben: Sie werden zu Slogans.

Mit der Werbung, schreiben Horkheimer und Adorno, habe die Kulturindustrie eine Tendenz zur Multiplikation gemeinsam: „Hier wie dort erscheint das Gleiche an zahllosen Orten, und die mechanische Repetition desselben Kulturprodukts ist schon die desselben Propaganda-Schlagworts.“⁷⁹ Operationen der Vervielfachung prägen Sturges’ Filme auch abseits ihrer Verbreitung von Slogans. Schon ihre Handlungskonstruktion zeugt von einem Hang zur numerischen Überproduktion: *The Palm Beach Story* beginnt chaotisch mit einer doppelten Claudette Colbert und endet ironisch mit drei Paaren am Traualtar: Die beiden Hauptfiguren haben identische Zwillinge. Das Titel gebende *Miracle of Morgan’s Creek* besteht darin, dass Trudy am Ende Sechslinge gebiert. Als davor ihr Heiratsversuch mit Norval/Ratzkiwatzki entdeckt wird, streiten vier verschiedene Ordnungshüter darum, ihn verhaften zu dürfen. Im Erfinderdrama *The Great Moment* stellt eine Handvoll von Medizinern konkurrierende Patentansprüche auf die Erfindung der modernen Ätherbetäubung, in *Hail the Conquering Hero* erwarten gleich vier Blaskapellen den heimkehrenden Woodrow am Bahnhof. Den ganzen Film über wird er von einer Sechsergruppe wohlmeinender Marines begleitet, die ihn als ihren Kriegskameraden ausgeben. (Sturges’ spätere schwarze Komödie *Unfaithfully Yours*, 1948, überträgt das Prinzip der Vervielfältigung in die Phantasie ihres Protagonisten: Konfrontiert mit der möglichen Untreue seiner Gattin, imaginiert ein berühmter Dirigent während eines Konzerts drei verschiedene Möglichkeiten, zu reagieren: Rachemord zu Rossini, Rückzug zu Wagner-Klängen oder Russisches Roulette mit dem Liebhaber zu Tschaikowski.)

Die Multiplikationen reichen tief hinein in die Mikrostruktur von Sturges’ Filmen, in die Äußerungen seiner gar nicht wortkargen Figuren – wenn in *Christmas in July* jemand seine Kollegen beschimpft, dann als „fat-headed mealy-mouthed lame-brains“ – wie in die bis zum Platzen mit Haupt- und Nebenfiguren gefüllten Einstellungen, die seine Filme visuell bestimmen. (Von Letzteren wird im folgenden Kapitel die Rede sein.)

In *Christmas in July* wird diese Neigung zur Vervielfachung explizit mit Form und Funktion der Reklame verknüpft. Der Film beschreibt die wechselnden Konjunkturen, die ein Werbespruch im Verlauf von 24 Stunden durchläuft. Vor allem in der ersten Filmhälfte wird

⁷⁹ Horkheimer und Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, 2004. S. 173.

der Slogan, mit dem Jimmy glaubt, den Wettbewerb gewonnen zu haben, beharrlich wiederholt, angepriesen, diskutiert: „If You Don’t Sleep at Night, It Isn’t The Coffee, It’s the Bunk.“ Es sei ein Wortwitz, erklärt Jimmy seinen stets ratlosen GesprächspartnerInnen jedes Mal wieder, und wer bereit ist, ihm zuzuhören, erfährt, dass nach neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen Kaffee gar nicht wach halte.

Reklametechnik, stellen Horkheimer/Adorno fest, wäre in „den ‚Stil‘ der Kulturindustrie einmarschiert.“⁸⁰ In *Christmas in July* vollzieht sich diese Invasion der Reklame ebenso ausdrücklich wie doppelbödig: Die Funktionsweise von Reklame wird hier – ähnlich wie eineinhalb Dekaden später in Frank Tashlins *Will Success Spoil Rock Hunter?* (1957) – von innen untersucht: im Modus einer Mimesis, die in satirischer Bloßstellung nicht völlig aufgeht. Einerseits ist Jimmys Werbespruch eine pointierte Parodie auf jene „Normen des Auffälligen und doch Vertrauten, des Leichten und doch Einprägsamen, des Versierten und doch Simplen“⁸¹, an denen sich die Werbung orientiert: so auffällig clever, dass er schon wieder einfältig ist; höchst eingängig aufgebaut und doch in seiner verdrehten Un-Logik schwer zu merken. (Nicht einmal der opportunistische Mr. Baxter, der sich redlich bemüht, den Slogan zu mögen, kann ihn sich korrekt einprägen.) Andererseits vollzieht die Hartnäckigkeit, mit der Sturges den Spruch zum zentralen Running Gag seines Films macht, die Zirkulationsstrategie der Werbung, ihre „mechanische Repetition [...] desselben Propaganda-Schlagworts“⁸² am eigenen Publikum nach.

Die Reklamerhetorik der Kundenüberwältigung greift in *Christmas in July* auf die Alltagssprache über. Bereits die ersten Sätze, die in diesem Film fallen, sind Teil eines Werbevortrags: Betty preist dem skeptischen Jimmy die Vorzüge einer Vorrichtung an, mit der sich eine Ein-Zimmer-Wohnung abwechselnd in Schlafzimmer, Bad, Küche und Kaminstelle transformieren lasse. Auch in den zahlreichen Gesprächen über Werbeslogans geht es stets darum, etwas zu verkaufen: Im Sitzungszimmer der Maxford-Wettbewerbsjury beschwören die anderen Juroren den starrköpfigen Mr. Bildocker (Demarest), endlich auf den Slogan einzuschwenken, auf den sie sich geeinigt haben. Mit Geduld und Nachdruck erklärt ihm der Wortführer seiner Kollegen, warum „Maxford’s – Magnificent and Mellow“ ihr Favorit wäre – „just what the doctor ordered“: „It’s *brief*, it’s *smooth* and it’s *pungent*.“ Jedes Adjektiv, jede wohlfeile Phrase zieht sich dabei zum „Signal“⁸³ und impliziten Befehl zusammen. Durch ihre Reduktion zu Werbemitteln, schreiben Horkheimer und Adorno,

⁸⁰ Ebd. S. 172.

⁸¹ Ebd. S. 173.

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd. S. 174.

„werden die Bezeichnungen selbst undurchdringlich, sie erhalten eine Schlagkraft, eine Gewalt der Adhäsion und Abstoßung, die sie ihrem extremen Gegensatz, den Zaubersprüchen, ähnlich macht.“⁸⁴ Nicht zufällig ist Walburns Dr. Maxford, wie Bildocker, gegen diese Art von Magie immun: Sie ist, trotz oberflächlicher Ähnlichkeiten, das genaue Gegenteil des zweideutigen Sprechens – das völlige Aufgehen in einem Idiom, die restlose Kongruenz zwischen Sagen und Meinen.

Der Meister dieser ganz von sich eingenommenen Werbesprache ist Don Hartman, der Moderator von Maxfords Radiosendung: Dargestellt von Sturges-Stammschauspieler Franklin Pangborn ist er die Verkörperung jener „geschleckten Stimme des Ansagers“, die für Horkheimer und Adorno bereits das „offene Kommando des Führers“ vorwegnahm.⁸⁵ „I have enjoyed your personality on the air“, versichert Jimmy Hartman, als er ihm persönlich begegnet. *Personality* bedeutet in der Gestalt dieses Herrn mit Schmeichelstimme und beflissenem Auftreten „kaum mehr etwas anderes als blendend weiße Zähne und Freiheit von Achselschweiß und Emotionen.“⁸⁶

Hartmans Medium ist das Radio: Dessen Übertragungstechnik ist der Vervielfältigungslogik der Reklame noch adäquater als die mechanische Reproduktion von Filmen oder Illustrierten. „Das gigantische Faktum, daß die Rede überall hindringt, ersetzt ihren Inhalt, wie die Wohltat jener Toscaniniübertragung anstelle ihres Inhalts, der Symphonie, tritt.“⁸⁷ In den USA der 30er Jahre war Radio das wichtigste Werbemedium. Zahlreiche Radioshows standen bis zur Ankunft des Fernsehens nicht nur unter der Patronanz von Zigaretten-, Putzmittel oder Getränkefirmen, sondern wurden von diesen und ihren Werbeagenturen oft selbst produziert.⁸⁸ Auch das Kaffeeunternehmen Maxwell House, das für den Namen von Maxford House in *Christmas in July* offensichtlich Pate stand, betrieb einige Unterhaltungssendungen.⁸⁹

Die Macht des Radios, Worte und Wünsche in Umlauf zu bringen, setzt Sturges gleich in den ersten Minuten von *Christmas in July* prägnant in Szene: Betty und Jimmy werden im Gespräch von Hartmans Stimme aus Jimmys Radio unterbrochen: „I give you Coffee, Ladies and Gentleman: The End of the Perfect Dinner. The Beginning of the Perfect Day.“ Mittels

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd. S. 169.

⁸⁶ Ebd. S. 176.

⁸⁷ Ebd. S. 168.

⁸⁸ Vgl. James L. Baughman: *The Republic of Mass Culture. Journalism, Filmmaking, and Broadcasting in America since 1941*. – Baltimore und London: Johns Hopkins University Press, 1992. S. 18f.

⁸⁹ Vgl. Ginger Rudeseal Carter: „Advertising, History of“. und ElDean Bennett: „Baby Snooks“. – In: Donald G. Godfrey und Frederic A. Leigh (Hrsg.): *Historical Dictionary of American Radio*. London, Westport (Connecticut): Greenwood, 1998. S. 7f. und 33.

Kamerafahrt und Überblendungen verfolgt Sturges die Stimme an ihren Ursprung zurück: zum Wolkenkratzer des Maxford-Unternehmens, der schon vorher in der New York-Skyline im Bildhintergrund zu sehen war. Hinter der mit Neon-Werbung verzierten Hochhausfront wird, nach einer weiteren Überblendung, das Radiostudio sichtbar, wo Hartman im Smoking die Verlautbarung der Wettbewerbsgewinner ankündigt.

Es folgt, zusammengehalten von Hartmans Stimme, eine Montage, die einen Querschnitt des Radio-Publikums zeigt: Barkeeper und Krankenschwestern, Taxifahrer und Billardspieler warten an ihren Radiogeräten gespannt auf die Bekanntgabe der Sieger. Die einzelnen Personen und Grüppchen addieren sich durch den Schnitt zur Masse: vereint wie separiert durch die vervielfältigte Stimme. In einem raren Kurzauftritt als Kunde eines Schuhputzers spitzt Sturges höchstpersönlich die Ohren. Die Dinge von außen zu betrachten, ist in seinen Filmen keine Option.

Aber die Werbe-Inszenierung misslingt: Weil der obstinate Mr. Bildocker die Jury blockiert, verstreicht die Sendezeit ohne Gewinner, und Hartman kommt ins Schwitzen. Dank dieser Unterbrechung kann sich ein Fehler in die Wettbewerbs-Dramaturgie einschleichen: Am nächsten Morgen wird Jimmy an seinem Schreibtisch ein Glückwunschtelegramm finden, das drei Arbeitskollegen gefälscht haben. Das Missverständnis nimmt seinen Lauf.

Die Vervielfältigungslogik der Reklame setzt sich im Konsum fort. Mit ihrem vermeintlichen Vermögen unternehmen Jimmy und Betty als erstes einen Großeinkauf, bei dem sie Geschenke für die ganze Nachbarschaft besorgen. Beim Einladen ihrer Einkäufe wird die Warenmenge direkt zum Bild: Das Innere des Taxis, in dem Jimmy und Betty Platz genommen haben, erscheint im seitlichen Querschnitt wie ein Aquarium, das – zuerst durch die Tür, dann durch das Fenster – mit einem Strom von Paketen und Spielzeugen aufgefüllt wird. Durch das Autofenster verabschiedet sich der beglückte Kaufhausleiter samt Verkaufspersonal, während der Rest der Bildfläche mit Waren zugestellt wird. Dem abfahrenden Wagen folgen drei weitere voll mit Geschenken.

In einer letzten Wendung geht die Anhäufung von Waren in die Versammlung einer Menschenmenge über: Als Jimmy und Betty die Geschenke austeilen, füllt sich die Straße vor dem Arbeiterklasse-Wohnblock wie zu einem Volksfest. Gemeinsam werden die Präsente begutachtet und ausprobiert. Schon der Filmtitel verweist auf den Zusammenhang von Kaufverhalten und moderner Festkultur: „Weihnachten im Juli“ – mit Santa Claus, Weihnachtsdekoration und Kunstschnee – ist in der US-Geschäftskultur sowohl ein Vorwand, um im Sommer ohne offiziellen Anlass Feste zu feiern als auch ein Marketing-Werkzeug für

Geschäfte, um dem Verkauf im Sommerloch nachzuhelfen:⁹⁰ das Beispiel schlechthin für ein Fest als synthetisches Konsumevent. Auch die Menschen aus Jimmys Nachbarschaft versammeln sich gerade nicht als Volk mit fest verankerten Traditionen, sondern als Konsumenten, die einen Reichtum feiern, der nicht ihrer ist: als wäre die Masse von Einzelnen aus der Radio-Sequenz zusammengekommen, um die in der Werbung angepriesenen Güter endlich entgegen zu nehmen.

Sein Szenario kommunalen Konsumierens inszeniert Sturges als Kinderspielplatz: Es gibt Gratis-Eis und Freifahrten auf dem Karussell, und Kindergruppen jagen in ihren neuen Baseballtrikots und Indianerkostümen, auf Springstöcken und in Spielzeugautos durch die in Halbtoten und Toten versammelte Menschenmenge. Als Kaufhausleiter Mr. Shindel auftritt, um seine Waren zurückzufordern – das Missverständnis um Jimmys Gewinn wurde inzwischen aufgeklärt –, wird der Streit entsprechend regressiv ausgetragen: Shindels Angestellte raufen mit Fünfjährigen um Kinderwagen und Fahrräder und werden im Gegenzug mit Eiscreme beschmiert und mit Fischen verprügelt. Diese Slapstickrevolte gegen die Mächtigen – später wird Dr. Maxford mit Tomaten beworfen – stellt kurz klare Fronten her: Unternehmer hier, solidarische kleine Leute da. Aber die Verhältnisse werden gleich wieder uneindeutiger: In einer halb kalkulierten, halb sentimental gesteuerten Geste verbündet sich der Kaufhausbesitzer Shindel mit der Menge und zwingt Maxford, für die Geschenkkosten aufzukommen.

Der Moment, als Jimmy erfährt, dass sein Gewinn nur ein Missverständnis war, wird wieder im Modus der Vervielfachung ins Bild gesetzt: Jimmy marschiert fassungslos aus der Einstellung, und hinter ihm wird das Gesicht von Betty sichtbar, die ihm betroffen folgt und ihrerseits den Blick auf Jimmys besorgte Mutter frei gibt: Drei Großaufnahmen, drei Variationen derselben Enttäuschung schälen sich hintereinander aus einer Einstellung.

Aber noch am gleichen Abend wendet sich Jimmys Glück erneut: Nachdem ihm zum dritten Mal eine schwarze Katze über den Weg gelaufen ist, springt die Kamera wieder ins Maxford-Hochhaus. Dort gibt Bildocker seinem Arbeitgeber gerade den Winnerslogan des Wettbewerbs bekannt, den er gegen den Willen der anderen Juroren durchgesetzt hat. „... It's the Bunk“, ist zum zwölften und letzten Mal zu hören. Jimmys Slogan hat einen Abnehmer gefunden.

⁹⁰ N.N.: „Christmas in July“. – In: *Wikipedia*. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Christmas_in_July. Zugriff: 3.8.2008.

2. Streitbühnen – Topographie

2.1. Topographie der Körper (*Hail the Conquering Hero*)

2.1.1. Zusammenkommen

„Pardon me for intruding, but is anybody getting on the train, or is this the Democratic National Convention?“

(Schaffner über eine spontane Bürgerversammlung am Bahnhof in *Hail the Conquering Hero*)

Missverständnisse, verdrehte Argumente und angemähte Ansprüche reißen Menschen bei Sturges von ihrem Ort, aber sie schaffen auch, wo vorher Wohn-, Durchzugs- oder Arbeitsbereiche waren, neue Orte: Versammlungsplätze. Seine Filme wecken den Eindruck eines Lebens im Belagerungszustand: In Einfamilienhäusern (*The Miracle of Morgan's Creek*) und Operationssälen (*The Great Moment*), in Gärten und auf Bahnhöfen (*Hail the Conquering Hero*) drängen sich Menschenmengen um die ProtagonistInnen, um Ereignissen von allgemeinem Interesse beizuwohnen.

Die Privatsphäre von Sturges' Hauptfiguren ist als Konsequenz höchst angreifbar: In Sturges' Debütfilm *The Great McGinty* heiratet der Held seine Sekretärin, um an mehr Wählerinnenstimmen zu kommen, in seinem zuletzt gedrehten, *Hail the Conquering Hero*, gibt es dann kaum einen Moment mehr, in dem der vermeintliche Held Woodrow nicht unter öffentlicher Beobachtung steht. Emblematisch setzt selbst die eher private Handlung von *The Palm Beach Story* mit einem Hausfriedensbruch ein: Ein Apartment wird von Interessenten besichtigt, obwohl es noch bewohnt ist. Man begegnet einander im Badezimmer.

Alleinsein ist in Sturges' Paramount-Filmen keine Option.⁹¹ Die Verwechslungen und Vortäuschungen, in die sich seine Hauptfiguren verstricken, ziehen ihre Mitmenschen an. Als politische Subjekte sind Sturges' HeldInnen Pluralwesen: Gerade indem sie einen Abstand zu verfügbaren Identitäten aufbauen, eröffnen sie einen „Subjektrau[m], in dem sich jeder dazuzählen kann, da es ein Raum einer Zählung der Ungezählten [...] ist.“⁹² Noch *The Great Moment*, Sturges' Eintrag im prominenten Biopic-Genre der 30er und 40er, feiert nicht – wie beispielsweise *Edison, the Man* (1940) oder *The Story of Louis Pasteur* (1935) – den visionären Weitblick, wachen Geist oder Forscherfleiß seines Erfinder-Helden, sondern

⁹¹ Umso stärker wird später *Unfaithfully Yours* vom Alleinsein handeln. Vgl. Harvey: *Romantic Comedy in Hollywood*. 1998. S. 648f.

⁹² Rancière: *Das Unvernehmen*. 2002. S. 48.

dessen sture Entschlossenheit, eine halbbekannte Betäubungsmethode unters Volk zu bringen: der Held als Multiplikator.

Ob das denn erlaubt sei, fragt Bürgermeister Noble in *Hail the Conquering Hero* entrüstet, als er erfährt, dass der falsche Kriegsheld Woodrow Truesmith von der Stadtbevölkerung als Gegenkandidat für die baldige Bürgermeisterwahl aufgestellt wurde. Dass sie tatsächlich wählen dürfen, wen sie wollen, und nicht nur den einen, der wie ein Bürgermeister aussieht und spricht, bezeugen die Bürgerinnen und Bürger von Oakridge, indem sie im Garten der Truesmiths den Erzählungen von Soldaten applaudieren oder eine Wahlkampfhymne singend durch die Straßen ziehen. Noch bevor die Politik in *Hail the Conquering Hero* eine Frage von Inhalten ist (worin Nobles mehrmals angedeutete Selbstbereicherungspolitik besteht, wird nie klar), ist sie geknüpft an das Vermögen, sich in Raum und Zeit des Gemeinwesens einzuschreiben: „Die Politik ist zuerst der Konflikt über das Dasein einer gemeinsamen Bühne, über das Dasein und die Eigenschaft derer, die auf ihr gegenwärtig sind.“⁹³

Als solche Bühnen, auf denen sich Gleichheit realisiert, sind auch Sturges' Film selbst zu begreifen. Vor allem in der Weise, in der sie Körper anordnen und Sprechansprüche zuteilen, zeichnet sich eine eigenständige, egalitäre Poetik ab – geschult am elastischen, hochspezialisierten Ensemblespiel in zahllosen Hollywoodkomödien der 30er Jahre, aber choreographisch speziell zugespitzt: Gedrängte Einstellungen betten die ProtagonistInnen in ein konfliktreiches soziales Gewebe, Rand- und Nebenfiguren reißen Szenen jenseits aller erzählökonomischen Effizienz an sich. (Ein Extremfall der letzteren Kategorie sind die ausführlichen Wortgefechte in Bürgermeister Nobles Wahlkampfbüro in *Hail the Conquering Hero*, die auf die Haupthandlung um Woodrow die meiste Zeit keinerlei Auswirkung haben.)

Schon die allererste Sequenz in Sturges' Regie-Œuvre ist in dieser Hinsicht programmatisch: Die Kamera betritt zu Beginn von *The Great McGinty* eine Spelunke in einer Bananenrepublik und findet dort eine Tänzerin, die wiederum nach einer kurzen Showeinlage einen US-Amerikaner mit gequälter Miene und weißem Anzug anspricht. An der Bar erzählt ihr der Betrunkene von seinem früheren Leben in Wohlstand und Familienglück. Anschließend versucht er, sich auf der Herrentoilette das Leben zu nehmen, was der Barkeeper vereitelt. Dem beichtet der Verzweifelte, er wäre einst Kassier der First National Bank gewesen, vor diesem *einen* verhängnisvollen Augenblick...

An dieser Stelle könnte ein früher Film Noir einsetzen. Aber stattdessen ergreift der bullige Barkeeper das Wort, und es ist seine Geschichte, nicht die des selbstmitleidigen

⁹³ Ebd. S. 38.

Bankangestellten Tommy Thompson, die Sturges für den Rest des Films Revue passieren lässt. Demonstrativ wird in diesem Vorspiel ein tragischer Held durch eine unverzagte Nebenfigur ersetzt: als könnte es jederzeit auch plötzlich um jemand anders gehen in einem Sturges-Film.

Dieses radikaldemokratische Versprechen hat Sturges nie wortwörtlich eingelöst, als Möglichkeit ist es seinen Filmen aber eingeschrieben: Sie bleiben zwar eindeutig um ein zentrales Protagonistenpaar zentriert (im Gegensatz etwa zu multifokalen Hollywood-Ensembledramen wie *Dinner at Eight*, 1933, oder *Stage Door*, 1937), aber die Nebenfiguren drängen von der Peripherie herein. In anderen *romantic comedies* der Zeit wären die Hauptfiguren von interessierten Zuschauern umgeben, stellt James Harvey fest, bei Sturges hingegen müssten sie mit lebhaften, eigensinnigen Mitspielern um ihren Platz im Mittelpunkt raufen.⁹⁴

Aufmerksamkeit ziehen die Nebenfiguren bei Sturges schon allein deswegen auf sich, weil sie von Film zu Film dieselben Gesichter tragen: Während seiner Zeit bei Paramount sammelte Sturges ein informelles, umfangreiches Schauspielensemble an (James Harvey kommt auf vierzig DarstellerInnen)⁹⁵, dessen einprägsame Physiognomien und unterschiedliche Sprechrhythmen wesentlich mitverantwortlich sind für die spezifische audiovisuelle Textur und den eruptiven Rhythmus seiner Filme. CharakterdarstellerInnen wie Jimmy Conlin (der Nervöse) oder Robert Warwick (der Seriöse), Esther Howard (die Schrille) oder Georgia Caine (die Sanfte) verkörpern von Film zu Film einigermaßen fixe Temperament- und Charaktertypen. Die Schwankungsbreite, was Rollenfach und -größe angeht, bleibt allerdings beträchtlich: Während der ewige Butler Robert Greig auch bei Sturges auf Dienerrollen abonniert bleibt, leiht Al Bridge einem arroganten Schmuckverkäufer (in *Christmas in July*) das gleiche Schnarren durch den Schnurrbart wie einem brutalen Gefängniswärter (in *Sullivan's Travels*) oder einem hilfsbereiten Kleinstadtanwalt (in *The Miracle of Morgan's Creek*). Mal stehen markante Präsenzen wie der narbige Ex-Boxer Frank Moran oder der hagere Vaudeville-Veteran Julius Tannen dezent in der dritten Reihe, dann tauchen sie in ungewöhnlich großen Nebenpartien auf. William Demarest, ein zentrales Mitglied von Sturges' informeller *stock company*, hat in *The Miracle of Morgan's Creek* und *Hail the Conquering Hero* sogar jeweils Hauptrollen inne.

Der Effekt, zumal wenn diese acht Filme in knapper Folge gesehen werden (und sie liefen in den US-Kinos in einem Zeitraum von vier Jahren an), ist ein bemerkenswert egalitäres

⁹⁴ Vgl. Harvey: *Romantic Comedy in Hollywood*. 1998. S. 513.

⁹⁵ Vgl. ebd. S. 514.

Gemeinwesen aus stets vage vertrauten Gesichtern und nie ganz verlässlichen Rollenzuteilungen. Noch ein kleiner, biederer Zugschaffner mit zwei Dialogzeilen kann hier plötzlich ungebührliche Aufmerksamkeit auf sich ziehen: „Ist das nicht der Bürgermeister aus *The Great McGinty*?“

2.1.2. Durcheinanderbringen

„The entire picture is, indeed, remarkable for the manner in which sequences are directed away from the surface mood to create a sustained, powerful, and life-like pattern of dissonance.“⁹⁶

(Manny Farber und W. S. Poster über *Hail the Conquering Hero*)

Auch die Mise-en-scène von Sturges' Filmen rückt die Nebenfiguren in den Vordergrund: Häufig füllen in Sturges' späteren Paramount-Filmen sechs oder sieben Charaktere gleichzeitig einen *medium shot*, was im Extremfall in kurzen Augenblicken intensiver Unübersichtlichkeit resultiert: Wenn in *Hail the Conquering Hero* sechs Marines den widerstrebenden Norval in eine Uniform zwingen und von einem Zug zerren, wenn in *The Palm Beach Story* ein Jagdverein samt Hunden durch ein Schlafwagen-Abteil stolpert, wenn in *The Miracle of Morgan's Creek* die Ankläger Norvals und die empörten Stadtbewohner einander im Wohnzimmer der Kockenlockers auf die Zehen steigen, dann versinken Handlungszusammenhang und Slapstickchoreografie kopfüber in Aufnahmen unbehaglichen Wuselns, Schiebens und Stoßens. Mit der Kino-Ontologie von Gilles Deleuze lassen sich diese als *reine Bewegungsbilder* klassifizieren: „ein Zustand der Dinge, der sich unaufhörlich veränderte, ein Materiestrom, in dem kein Verankerungspunkt oder Bezugszentrum angebar wäre.“⁹⁷

Wichtiger als das Identifizieren solcher Augenblicke „reiner“, chaotischer Kinetik, die Erzählgemeinschaften aushebeln, ist für meine Untersuchung aber die Frage danach, wie Sturges' Filme aus solchen Augenblicken heraus eigene Laufbild-Ordnungen bauen: andere Weisen, Individuen und Kollektiv zueinander in ein Verhältnis und Raum und Zeit eines Gemeinwesens in Szene zu setzen. Jacques Rancières Konzept einer Kino-Ästhetik der Selbstdurchkreuzung ist in dieser Hinsicht hilfreich: Wie der politische Akt für Rancière in der Konfrontation zweier verschiedener Aufteilungen des Sinnlichen besteht (einer egalitären und einer hierarchischen, „polizeilichen“)⁹⁸, so begreift er analog das Kino als ein Medium,

⁹⁶ Farber und Poster: „Preston Sturges“. – In: Farber: *Negative Space*. 1998. S. 92f.

⁹⁷ Gilles Deleuze: *Das Bewegungsbild. Kino I*. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. (erstmalig: 1983). S. 86.

⁹⁸ Zum bei Rancière zentralen Begriff der „Polizei“ als Gegensatz zur Politik, vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*. 2002. S. 39-41.

das seine ästhetischen Potentiale erst im Nahkontakt mit dem bestehenden, repräsentativen Kunstsystem und seinen Formen und Regeln einlöst und nicht autonom aus sich heraus schöpft: „[...] [A] basic law of the aesthetic regime of art is to come afterwards, to graft one's art onto a preexisting art and render its operations almost indiscernible from the prose of everyday stories and images.“⁹⁹

Eine Aufteilung des Sinnlichen gegen eine andere setzen, eine Weise der Inszenierung aus einer anderen heraus schälen: Diese Topoi der Rancière'schen Politik- wie Ästhetiktheorie werden in einer frühen Sequenz von *Hail the Conquering Hero* fast allegorisch ins Bild gesetzt: Am Bahnhof von Oakridge hat sich die Stadtbevölkerung versammelt, um den vermeintlichen Kriegshelden Woodrow bei seiner Heimkehr zu begrüßen. Hastig werden Vorbereitungen in letzter Minute getroffen: Mr. Pash, der Leiter des Begrüßungskomitees (Franklin Pangborn, der Radiomoderator aus *Christmas in July*), dirigiert die durcheinander laufenden Anwesenden an ihren rechten Ort und spricht die Feierdramaturgie mit Bürgermeister und Musikern ab. Libby (Ella Raines), die Ex-Freundin des Erwarteten, plant unterdessen, wie sie ihm möglichst schonend (und möglichst nicht sofort) ihre Verlobung mit dem Bürgermeistersohn beibringen kann. Als Woodrow ankommt, läuft der geplante Festakt samt feierlicher Übergabe der Stadtschlüssel aus dem Ruder und endet im kakophonischen Durcheinanderspielen von vier konkurrierenden Blaskapellen.

Fulminant setzt diese Sequenz zwei Weisen in- und gegeneinander, Raum und Zeit einer Gemeinschaft zu arrangieren: einerseits Mr. Pashs offizielles, innerdiegetisches Begrüßungszeremoniell, in dem alles und jede einen genau bestimmten Platz und Rang hat, und andererseits Sturges' eigene Inszenierung, die ihr Raffinement gerade im Scheitern der anderen beweist. Gelegentlich bricht ein regelrechter Kampf dieser beiden Regisseure um die Gestaltung des Bildraums aus: „Not in the middle, please! Out in the suburbs!“, vertreibt Mr. Pash einen Mann mit ostasiatischen Gesichtszügen aus einer Einstellung, der mit seinem Begrüßungsschild in chinesischen Schriftzeichen¹⁰⁰ nicht nur das Gesamtbild des Aufmarschs stört, sondern auch den Großteil des Kadrs verdeckt (Abb. 1). Dahinter warten bereits zwei Kapellmeister, die Mr. Pash in ihre Mitte nehmen (Abb. 2 und 3). Während er mit ihnen abzusprechen versucht, wer was wann zu spielen habe, drängen zwei weitere Leiter örtlicher Kapellen in die Einstellung und stürzen den Zeremonienmeister in immer tiefere Verwirrung (Abb. 4). Als die Dramaturgie geklärt scheint, stößt eine nette ältere Dame mit einem Musikwunsch ins Bild und das Feilschen um Nummern fängt von neuem an (Abb. 5). Sobald die Dame wieder links aus der Einstellung verschwindet, tritt prompt vom rechten Bildrand

⁹⁹ Rancière: „Prologue: A Thwarted Fable“. – In: Ders.: *Film Fables*. 2006. S. 10.

¹⁰⁰ Für die Identifikation und Übersetzung der Zeichen danke ich Claudia Siefen.



Abb. 1.



Abb. 2.



Abb. 3.



Abb. 4.



Abb. 5.



Abb. 6.

her eine Sängerin auf, um sich über die mangelnden Fähigkeiten ihrer Begleitkapelle zu beschweren (Abb. 6). Die Sequenz erinnert in ihrem Aufbau an ein Kugelstoßpendel: Kaum droht die Situation zur Ruhe zu kommen, erhält das Figurenensemble durch den nächsten Auftritt einen neuen Impuls. Schließlich muss sich Pash gegen Sturges' Mise-en-scène der hervortretenden Randfiguren geschlagen geben. Wenn die Kapellen am Ende der Szene durcheinander spielen, ziehen die Ordnungssignale seiner Trillerpfeife nur noch eine weitere Lärmspur.

Während Mr. Pash sich bemüht, die privilegierten Handlungsträger von der Masse der Statisten zu trennen, weitet gerade diese Sequenz überzeugender als jede andere Sturges' Mise-en-scène eigensinniger Personengrüppchen auf ein größeres Kollektiv aus. Mit großen Menschenmengen fangen Sturges' Inszenierungen sonst verhältnismäßig wenig an: Die Paradenszenen in *The Great McGinty* oder *The Great Moment* sind in ihrer klaren Trennung zwischen Hauptfiguren und Staffage sehr konventionell gehalten, und sogar die Straßenfeier am Höhepunkt von *Christmas in July* zerfällt weitgehend in die Handlungen einiger weniger Charaktere vor anonym belebtem Hintergrund. (Wenn Jimmy und Betty Geschenke austeilten, ragt die versammelte Masse oft nur als hingestrecktes Händemeer in die Einstellungen.)

Dagegen tritt die kalifornische Kleinstadt Oakridge gleich in ihrer ersten Szene am Bahnhof als ausgeformter Mikrokosmos ins Bild. Zu Beginn zeigt eine Totale die Menschenmenge mit ihren Fahnen und Schildern, dann lösen überwiegend statische *medium shots* und *medium long shots* Personengruppen heraus: Woodrows Mutter und ihre Freundin Martha, Libby und ihren Verlobten Forrest, den Bürgermeister mit Gattin und Berater, die Stadtopposition, die Kapellmeister. Die einzelnen Raumzellen werden in immer kürzeren Intervallen parallel montiert und durch die Wegrouten von Libby und Mr. Pash miteinander verknüpft. Als Woodrow ankommt, folgen ihm raumgreifende Kamerafahrten: Die Gesichter im Bildhintergrund sind inzwischen vertraut.

Die Einzelpersonen gehen in dieser Sequenz – und im weiteren Verlauf des Films – in einer Gemeinschaft auf, deren wesentlichste Eigenschaft die Dissonanz ist. Die Kleinstadtbevölkerung, die sich am Bahnhof erstmals präsentiert, ist keine abstrakte Masse, die sich wie in Busby Berkeley-Musicauleinlagen zu ornamentalen Mustern formen ließe (es lässt sich ja noch nicht mal ein halbwegs geordneter Aufmarsch mit ihr inszenieren), aber auch – trotz aller Nostalgie in der Darstellung eines Americana-Idylls zwischen Kirche und

town hall – keine organische, in Traditionen ruhende Volksgemeinschaft.¹⁰¹ Stattdessen bildet die lärmende, drängelnde Menge von Oakridge eine Streitgemeinschaft, deren Brüche und Widersprüche bis tief in die einzelnen Bildkompositionen hinein reichen. Die Einstellungen in diesem Sturges-Film, schreibt James Harvey, sind überfüllter denn je, vor allem aber dissonanter – „as if Sturges were seeing just how many discordant, expressive faces he could crowd into the same frame and still maintain its coherence.“¹⁰²

Sturges' Inszenierung dieser Menschenmenge betont nicht nur, wie bei der Parade am Bahnhof, die Frage des In-Szene-Setzens von Öffentlichkeit, sondern auch die der Zuschauerschaft: Die Figuren, die sich in den Einstellungen zusammendrängen, werden nicht nur als Schauobjekte, sondern auch als gespanntes Publikum in Szene gesetzt. Kaum etwas in *Hail the Conquering Hero* geschieht nicht unter öffentlicher Beobachtung, und trotz aller großzügig über das Figurenpersonal verteilten Wortmeldungen ist dies vor allem auch ein Film der bedeutsamen Blicke: Jedes einzelne Gesicht an der Bildperipherie funktioniert als sein eigener *reaction shot* auf die Geschehnisse im Vordergrund.

Diese Reaktionen sind um einen Kontrast organisiert: Immer begeisterter feiern die Bürger von Oakridge den Wehrdienstuntauglichen und Hochstapler wider Willen Woodrow, der von sechs mitwissenden Marines in Lügengeschichten über seinen Heldenruhm gedrängt wurde. Und Woodrow seinerseits wird angesichts seines unverdienten Ruhms immer verzweifelter und bitterer. Diese Diskrepanz baut der Film zu einer Reihe von zerfahrenen Blick- und Affektarrangements aus: Wenn während der Sonntagsmesse der Stadtpfarrer Woodrow zu Ehren die Hypothek auf das Haus der Truesmiths verbrennt, dann sind im Gegenschuss nicht nur die zu Tränen gerührte Mutter und der entsetzte Sohn nebeneinander zu sehen, sondern auch zwei von dessen falschen Kriegskameraden: Der eine schaut bewegt auf die glückliche Mutter, der andere nimmt Woodrows vorwurfsvollen Blick Schulter zuckend zur Kenntnis.

Am dramatischen Höhepunkt des Films wird das disparate Mienenspiel explizit zum Spektakel (vgl. Abb. 7): Auf der Bühne des städtischen Versammlungssaals sitzen und stehen die Stadthonoratioren, die Marines und Woodrows Angehörige wie aufgefädelt nebeneinander, während dieser am Podium, anstatt eine Wahlrede zu halten, überraschend ein umfassendes Geständnis ablegt. Der Kamerawinkel entspricht dem frontalen Blick des Saalpublikums aufs Podium, die Einstellungsgrößen ermöglichen es, die unterschiedlichen Reaktionen der

¹⁰¹ Vor diese Alternative – zwischen (radikal zeitgemäßer) entindividualisierter Masse und (überkommener) organischer Volks- und Seelengemeinschaft – sieht Siegfried Kracauer 1927 die künstlerische Darstellung von Menschenmengen gestellt. Vgl. Kracauer: „Das Ornament der Masse“. (erstmalig: 1927). – In: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1984. S. 50-63.

¹⁰² Harvey: *Romantic Comedy in Hollywood*. 1998. S. 632.

Nebenfiguren im Bildhintergrund genauso zu beobachten wie die schonungslose Selbstbeichtigung an der Rampe (vgl. Abb. 7). Erst an den diversen Reaktionen – dem Weinen der Mutter, der grimmigen Mimik von Sergeant Heppelfinger, oder Mr. Pashs tief beschämtem Blick am linken Bildrand – erweist sich die Tragweite von Woodrows Beichte.

Solche Anordnungen mehrerer aufeinander bezogener Bildebenen in einer Einstellung



Abb. 7: *Hail the Conquering Hero*: Geständnis vor Publikum.

erinnern an den inszenatorischen Einsatz von Schärfentiefe in etwa zeitgleich entstandenen Filmen von Orson Welles (*Citizen Kane*, 1941) oder William Wyler (*The Little Foxes*, 1941, *The Best Years of Our Lives*, 1946, Kamera in allen drei Filmen: Gregg Toland), der später von André Bazin als entscheidender

Fortschritt in der Entwicklung der Filmsprache gefeiert wurde.¹⁰³ Hier wie dort wird der Zuschauerblick aufgefordert, innerhalb einer Einstellung zwischen mehreren Aufmerksamkeitszentren zu wandern. (Auf einen weiten Schärfebereich ist Sturges dabei nicht angewiesen, da sich seine Figuren meist nahe zusammendrängen.) Im Gegensatz zu den schachbrettartig ausgefeilten Sequenzeinstellungen Wylers zielen Sturges' *five-*, *six-* oder *seven-shots* aber nicht auf eindeutig lesbare Zusammenhänge oder Kontraste ab, sondern eher auf ein kontinuierliches Hintergrundrauschen aus widerstrebenden Affekten, das die Handlung im Zentrum überlagert: Bilder eines Gemeinwesens, das nie ganz bei sich, nie eins ist.

Wenn der Zeremonienmeister Mr. Pash für eine Art der Inszenierung einsteht, gegen die Sturges' eigene sich wendet, dann ist der Soldat Bugsy (gespielt von Mittelgewichts-Boxweltmeister Freddie Steele) analog dazu der Idealtypus einer Zuschauerhaltung, die von diesem Arrangement der Dissonanzen sabotiert wird. In seiner Entschlossenheit, Woodrows Mutter glücklich zu machen, blendet der junge Marine alle Ambivalenzen und Widersprüche um sich herum aus. Bugsys Zurechnungsfähigkeit ist von Anfang an fraglich: Als „a little

¹⁰³ Vgl. Bazin: „Die Entwicklung der Filmsprache“. (erstmals: 1951-55.) – In: Ders.: *Was ist Film?* Hrsg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander, 2004. S. 101-105.

screwy“ wird er von einem seiner Kameraden beschrieben, als Woodrow die Handvoll Soldaten um Sergeant Heppelfinger zu Beginn des Films in San Francisco kennen lernt. Woodrow ist dort untergetaucht, seit er wegen seines Heuschnupfens aus der Marine entlassen wurde. Um dem Vermächtnis seines im Ersten Weltkrieg gefallenen Vaters keine Schmach zu bereiten, täuscht er in Briefen nachhause vor, im Pazifikkrieg zu kämpfen. Bugsy dagegen denkt nur an die besorgte Mutter und ruft sie umgehend an, um die Heimkehr ihres Sohnes anzukündigen. Die Täuschung nimmt ihren Lauf, und wenn Woodrow sich ihr entziehen will, nimmt ihm Bugsy das persönlich übel.

Inmitten der Dissonanzen, die Sturges' Inszenierung betont, fordert Bugsy das Recht der Gemeinschaft auf Konsens ein: Die Kleinstädter sollen ihren Helden haben, die Veteranen ihre Anerkennung, und Woodrow, das Bindeglied dieser Gleichung, hat sich im Namen des harmonischen Einvernehmens in seinen fingierten Heldenruhm zu fügen. Aber so wie der Film *Mr. Pash* braucht, um sein egalitäres Durcheinander in Szene zu setzen, manifestieren sich gerade an der Figur des Bugsy die deutlichsten Dissonanzen und Registersprünge von *Hail the Conquering Hero*. Sein Zuschauer-Blick ist verräterisch: So gerührt Bugsy ständig zur glücklichen Mrs. Truesmith herüberschaut, so stechend und bedrohlich taxiert er Woodrow, wenn dieser sich aus der Affäre ziehen will.

Schließlich geraten die beiden physisch aneinander: Bugsy hat einen Kameraden verprügelt der sich an einem Fluchtplan Woodrows beteiligt hatte. Woodrow schlägt darauf Bugsy ins Gesicht, während dieser von zwei Kameraden festgehalten wird. Der reagiert verächtlich („Go find a woman to fight with. That's all you know how to hurt.“) und geht, den blessierten Kameraden stützend, ab. Die Szene ist aufgelöst wie viele andere in *Hail the Conquering Hero* – ein *medium shot* mit sechs Menschen, punktiert durch eine Großaufnahme. Und wie die Blicke und Worte, die in hier sonst getauscht werden, stecken auch die Faustschläge ein verwirrendes Muster aus Affekten und Motivationen ab. Woodrows Demütigung in dieser Szene, notiert James Harvey, ist fast unerträglich anzusehen.¹⁰⁴ Aber worin diese Demütigung im Kern besteht, bleibt uneindeutig: Darin, dass er sich provozieren hat lassen, zuzuschlagen? Oder dass er nicht fest genug zugeschlagen hat, um Bugsys Anerkennung zu finden? Oder dass er, auch wenn er sich mit den Soldaten prügeln kann, aus ihrem Verbund ausgeschlossen bleibt? Wenn Woodrow in der nächsten Szene in die *town hall* chauffiert wird, um seine Wahlkampfrede zu halten, hat sich Bugsy wieder auf die Rolle des Zuschauers zurückgezogen: Als finsternes Gesicht in einer jubelnden Menge verkörpert er selbst den stärksten Kontrast in der Szene.

¹⁰⁴ Vgl. Harvey: *Romantic Comedy in Hollywood*. 1998. S. 644.

2.1.3. Ineinanderschieben

Bugsys aggressive Sehnsucht nach Harmonie wird nicht als psychopathologischer Einzelfall erzählt – er wäre in einem Heim aufgewachsen und vom Krieg geschädigt, deuten die Kameraden in seiner ersten Szene vage an, ohne dass diese Spuren je weiterverfolgt würden –, sondern als Kristallisation kollektiver Phantasien: Von der Rückkehr in Mutters Arme und dem Lobpreis für heimkehrende Helden ist schon in den Titeln jener Schlager die Rede, die den ganzen Film hindurch mehrmals angespielt werden.

Das von Sturges selbst getextete „Home to the Arms of Mother“ singt in der ersten Szene des Films eine Bar-Chanteuse. Die visuelle Auflösung dieser Gesangseinlage arbeitet gleichermaßen die Gemachtheit der Effekte und ihre Wirksamkeit heraus: Auf die erste Einstellung von der Sängerin im Abendkleid folgt eine vom Beleuchter im Hintergrund, der den Scheinwerfer steuert. Ein Gast kaut ergriffen weinend an seinem Sandwich. Zum Höhepunkt des Liedes hin wendet die Sängerin sich einem anderen Winkel des Lokals und der Kamera den Rücken zu: Wir sehen nur mehr die Rückseite des hinterher watschelnden Kellnerchors. Die Phantasie der Heimkehr zur Mutter wird mit solchen prosaischen Bildern als fabrizierte kenntlich gemacht, büßt darüber aber ihre Anziehungskraft nicht ein: Draußen vor dem Lokal tauchen die sechs Marines um Heppelfinger aus dem Nebel auf, lauschen den letzten Takten und schneien in das Lokal wie herbeigerufen.

Auch im weiteren Verlauf von *Hail the Conquering Hero* verlieren Phantasien von idyllischer Heimat oder strahlendem Heldentum trotz desillusionierender Einblicke nie ihre Definitionsmacht. In seinem Geständnismonolog zum Schluss hält Woodrow der Stadtbevölkerung ihre Anfälligkeit auf verführerische Worte und Vortäuschungen bitter vor: Die Bürger von Oakridge hätten mit sicherem Instinkt nie den aufrichtigen Oppositionspolitiker Doc Bissell zum Bürgermeister gemacht, sondern immer den Windbeutel Noble. Und nun wären sie eben auf den nächst größeren Schwindler hereingefallen, ihn selbst. Aber kaum hat er die Bilderhörigkeit der anderen beklagt, beschwört Woodrow in schillernden Worten sein eigenes Bild jener trauten Stadt, der er so gerne einmal als Bürgermeister gedient hätte, oder auch nur als Hundefänger. Während der Rede schreitet Bugsy vom Auditorium auf die Bühne und nimmt solidarisch seinen Platz im Hintergrund ein. Woodrow und der Film wollen beide auf seine Zustimmung nicht verzichten. Ähnlich wie die Übererfüllung von Erfolgs- und Konsumphantasien in *Christmas in July* lässt sich diese Einnahme einer Binnenperspektive als Strategie der Aneignung und politische

Indienstnahme ideologischer Versatzstücke verstehen: Die hysterische Heldenfeier wird für die Bevölkerung von Oakridge zur Bühne, um sich als politischer Akteur mit einer eigenen Stimme zu inszenieren. Die überschwängliche Menschenmenge, die Woodrow zum Bürgermeisterkandidaten kürt, überlässt sich nicht bloß ihren massenkulturell verordneten Phantasien, sondern kündigt durch ihr Zusammenkommen bewusst jene eingespielte politische Ordnung auf, an deren Spitze der Fabrikbesitzer und Arbeitgeber Noble steht.

Demnach wären die Kleinstädter im Garten der Truesmiths bei Sturges, was für Rancières die Gemeinschaft der Plebejer auf dem römischen Aventin-Hügel ist: das paradigmatische Modell einer Gegenöffentlichkeit der Marginalisierten. Die Erzählung von der Sezession der Plebejer im fünften Jahrhundert vor Christus, wie sie von Titus Livius und später von Pierre-Simon Ballanche formuliert wurde, kehrt in Rancières politischen Schriften der 90er Jahre immer wieder: Aus Protest gegen die Herrschaft der Patrizier, welche die Gesetze bestimmen und sie als Gleiche nicht anerkennen, ziehen sich die Plebejer auf den Aventin zurück und wählen dort nach dem Modell der Patrizier ihre eigenen Vertreter und Priester,¹⁰⁵ wie auch die Bürger von Oakridge bei der Wahlkampfveranstaltung mit ihrer Blaskapellenmusik und ihren Transparenten die offizielle Begrüßungszeremonie am Bahnhof emulieren.¹⁰⁶

Diese Selbstorganisation setzt einen Widerspruch zur herrschenden Aufteilung des Sinnlichen in Szene, in der die Worte des Pöbels nicht als Argumente vernommen werden, sondern nur als Lärm aus triebhaften Lust- und Unmutsäußerungen. Es ist diese alte Vorstellung von der Bevölkerung als einem affektgesteuerten, manipulierbaren „große[n] Tier“¹⁰⁷, die aus Bürgermeister Nobles Worten spricht, wenn er nach Woodrows Geständnis die armen, fehlgeleiteten Wähler bedauert – „without a brain to bless themselves with, without a cerebellum to their carload“. Aber das Stimmvieh kehrt nicht zu Noble zurück: Die Bürger von Oakridge folgen Woodrow, der nach seinem Geständnis abreisen will, zum Bahnhof und machen ihn in einer letzten Wendung doch noch zu ihrem Kandidaten. Diese eigensinnige Entscheidung erklärt Doc Bissell mit den folgenden Worten: „Politics is a very peculiar thing, Woodrow: If they want you, they want you. They don't need reasons. They find their own reasons. It's just like when a girl wants a man.“

¹⁰⁵ Rancière: *Das Unvernehmen*. 2002. S. 34-37.

¹⁰⁶ Bei Woodrows Wahlkampffeier scheint niemand aus Oakridge außer Noble (gibt es einen besseren Patriziernamen?) und seinem Tross zu fehlen. Jene „gewissen Viertel“ von Oakridge, in denen er seiner Gattin zufolge immer noch sehr beliebt wäre, bekommen wir nie zu sehen. Der Konflikt, den *Hail the Conquering Hero* inszeniert, setzt also nicht so sehr verschiedene Bevölkerungsgruppen gegeneinander, als Noble und den Rest der Stadt. Auf gegenwärtige politische Bruchstellen und Handlungsmöglichkeiten lässt sich dieses Anschauungsmodell der rebellischen Kleinstadt nur ebenso vermittelt umlegen wie Rancières Gleichnis der Unterschicht am Stadthügel: Beide Modelle politischer Vergemeinschaftung imaginieren eine Überschaubarkeit des Gemeinwesens, von der angesichts ausdifferenzierter räumlicher wie medialer Öffentlichkeitssphären der Gegenwart nicht ausgegangen werden kann.

¹⁰⁷ Rancière: *Das Unvernehmen*. 2002. S. 33.

Aber ist dieses Sprachbild politischer Anhängerschaft als romantische Attraktion – abgesehen von seiner genderpolitisch problematischen Schlagseite – wirklich um so viel schmeichelhafter als jenes vom Volk als großes dummes Tier? Die Inszenierung der Bevölkerung von Oakridge in *Hail the Conquering Hero* geht in der oben skizzierten Emanzipationserzählung nicht völlig auf. Wenn die enthusiastische Menge im Garten der Truesmiths den Bürgermeisterkandidaten Woodrow feiert, mit Mr. Pash ein neues Wahlkampflied einstudiert oder den (um Woodrow ergänzten) Gefechtsanekdoten der Marines lauscht, dann erzählen diese Bilder immer auch von der Menschenmenge als jenem Tier, das „mit Tumult und Applaus auf die Worte, die es liebkoosen, antwortet“¹⁰⁸. Alle Dissonanzen, die sich sonst in den Vordergrund drängen, sind hier überdröhnt. Die Haltung des Films zu dieser einmütig feiernden Menge bleibt ambivalent: Gleich zweimal halten Woodrow und die Marines eine Bürgerversammlung für einen Lynchmob. Der finale Marsch der Stadtbevölkerung zum Bahnhof sieht dann auch genau so aus: stille, zielstrebig schreitende Reihen, gefilmt in Aufsicht, voran ein bellender Hund, donnernde Musik auf der Tonspur.

Die folgende Szene am Bahnhof, in der die Bevölkerung Woodrow als Bürgermeister fordert und die Marines mit dem Zug abreisen, beschreiben Manny Farber und W. S. Poster als radikal uneindeutig:

„[The ending] goes out of hand and develops into a series of oddly placed shots of the six Marines, shots which are indeed so free of any kind of attitude as to create an effect of pained ambiguous humanity, frozen in a moment of time, so grimly at one with life that they seem to be utterly beyond any one human emotion, let alone sentiment.“¹⁰⁹

Die Uneindeutigkeit dieser Schlusszene wird hier als Leere gefasst: als sinnfreie Hingabe an den Moment („frozen in a moment of time“) und Verzicht auf eine Haltung („free of any kind of attitude“). Aber genauso sehr ist sie ein Resultat jener Fülle an möglichen Haltungen zur feiernden Menschenmenge, die in *Hail the Conquering Hero* durchgespielt wurden und im Finale nicht aufgelöst werden, sondern kollidieren: Das glückliche Ende lässt sich zu gleichen Teilen als böse Parodie, nostalgische Wunschphantasie oder Utopie eines neuen Gemeinwesens verstehen, die versammelte Menschenmenge als hysterischer Mob, verliebtes Mädchen oder plebejische Emanzipationsbewegung, und das Schlussbild – das Photo von Woodrows Heldenvater auf seinem Schrein im Heim der Truesmiths – als besondere satirische Chuzpe oder opportunistisches Schwanzeinziehen vor patriotischer

¹⁰⁸ Ebd. S. 33.

¹⁰⁹ Farber und Poster: „Preston Sturges“. – In: Farber: *Negative Space*. 1998. S. 92.

Heldenverehrung. Die erste Versammlung am Bahnhof geht im Lärm der konkurrierenden Blaskapellen unter, die zweite in der Kakophonie der Deutungsmöglichkeiten.¹¹⁰

2.2. Topographie der Bedeutungen (*Sullivan's Travels*)

2.2.1. Fülle und Leere

„Hold the presses! Hold everything!“

(Erste Dialogzeile in *The Miracle of Morgan's Creek*, ausgerufen von einem Mann, der in eine Zeitungsredaktion stürmt.)

Der Streit, die Dissonanz und Unentschiedenheit zwischen verschiedenen Lesarten, die sich im Finale von *Hail the Conquering Hero* exemplarisch verdichtet finden, spiegeln sich auf der Ebene der Rezeption von Sturges' Filmen wieder: Die sind in der filmkritischen Auseinandersetzung selbst nicht zuletzt Streitobjekte gewesen. „Nearly everyone who has written about Sturges expresses great admiration for his intelligence and talent, total confusion about his pictures, and an absolute certainty that Sturges should be almost anything but what he nakedly and palpably is [...]“, fassen Farber und Poster anno 1954 salopp die gespaltenen Reaktionen und divergierenden Deutungen einflussreicher Kritikerpersönlichkeiten zusammen.¹¹¹ Am anschaulichsten verdichtet ist die in diesem Text beschworene Konfusion in den Kritiken James Agees zu *The Miracle of Morgan's Creek* und *Hail the Conquering Hero*, publiziert 1944 in den prominenten US-Wochenzeitschriften *Time* und *The Nation*. Diese Texte setzen mit beträchtlichem rhetorischem und argumentativem Aufwand einen Zwiespalt in der Wahrnehmung und Wertschätzung dieser Filme in Szene. Beispielhaft ist der folgende Ausschnitt aus Agees Besprechung von *Hail the Conquering Hero* für *The Nation*:

¹¹⁰ In der Theoriebildung zum Hollywoodkino wird solches Setzen konkurrierenden Bedeutungsspuren häufig als Charakteristikum des postklassischen Phase seit Ende der 60er Jahre beschrieben: Je nach ideologischer Neigung des Publikums, so Robert B. Ray, ließ sich US-General *Patton* im gleichnamigen Hit-Biopic von 1970 als paranoider Militarist, als vorbildlicher Patriot und/oder als Rebell gegen festgefahrene Institutionen verstehen, genauso wie *The Dark Knight* (2008) laut Filmkritiker Stuart Klawans präzise so konstruiert ist, dass er sich je nach Standpunkt entweder als kritischer Kommentar oder Hymnus auf die Terrorbekämpfungsmaßnahmen der Bush-Ära deuten lässt. In Abgrenzung von solchen strategischen Mehrdeutigkeiten und Kipp-Effekten wäre das Besondere an *Hail the Conquering Hero* – und, wie ich in Abschnitt 2.2. argumentiere, an Sturges' Paramount-Filmen überhaupt – darin zu sehen, dass die verschiedenen Leseangebote hier nicht so sehr parallel nebeneinander her laufen, sondern in offenen Streit miteinander geraten: Die „Leere“ des Endes von *Hail the Conquering Hero* besteht darin, dass keine der Deutungsmöglichkeiten für sich völlig aufgeht. Vgl. Robert B. Ray: *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. – Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1985. S. 309f und 314f, und Stuart Klawans: „The Disasterplex“. – In: *The Nation*. 31. Juli 2008. URL: <http://www.thenation.com/doc/20080818/klawans>. Zugriff: 1.12.2008.

¹¹¹ Farber und Poster: „Preston Sturges“. – In: Farber: *Negative Space*. 1998. S. 90.

„[Sturges’ films] are wonderful as comedies and they are wonderfully complex and ingenious; they seem to me also wonderfully, uncontrollably, almost proudly corrupt, vengeful, fearful of intactness and self-commitment; most essentially, they are paradoxical marvels of self-perpetuation and self-destruction [...]“¹¹²

Sturges, so Agees zentraler Vorwurf, würde seine Fertigkeiten unverantwortlich einsetzen und die Integrität seiner Filme permanent sabotieren, indem er an die Stelle klarer Stellungnahmen zu seinen Figuren und ihren Motivationen ein permanentes Tricksen zwischen Tonfällen und möglichen Deutungsweise setzen würde.¹¹³ „His emotions, his intelligence, his aesthetic ability never fully commit themselves; all the playfulness becomes rather an avoidance of commitment than an extension of means for it.“¹¹⁴

Die Frage nach dem *commitment* (im Sinne einer positiven Selbstpositionierung), dessen Ausbleiben im vorigen Zitat gleich zweimal beschworen wird, markiert den zentralen Schauplatz des Streites um Sturges’ Filme. Hinter den Meinungsverschiedenheiten, ob Sturges’ Filme nun als zynisch oder ausgesprochen warmherzig¹¹⁵, anbiedernd clever oder harsch sozialkritisch zu verstehen wären, stehen nicht bloß unterschiedliche Gewichtungen des Gezeigten – ob etwa dieser kritische Mittelteil jenes konventionelle Ende aufwiegt oder nicht –, sondern auch die Frage, inwiefern diesen so wortreichen Filmen überhaupt Aussagecharakter beizumessen ist. „*Sullivan’s Travels* ist ein Film wie gemacht für europäische Interpreten“, notierte Frieda Grafe spitz. „Er lockt auf tausend falsche Fährten und tut andauernd, als rede er in eigener Sache.“¹¹⁶

Ob Sturges’ Filme überhaupt „in eigener Sache reden“ oder nicht, inwiefern sie durch oder gegen ihre Dialoge und Bilder sprechen, oder ob sie mit dem Geplapper ihrer Charaktere bloß Lärm produzieren, diese Fragen markieren den Horizont ihrer kritischen Diskussion.

Immer wieder wird in der kritischen Auseinandersetzung die Unentschiedenheit von Sturges’ Filmen zwischen verschiedenen Deutungsmöglichkeiten selbst zum Thema, nicht selten gefasst als eine Form von ideologischer Neutralität: „[Sturges] appeals to no ideology, no perfectionism, no despair, but rather to intuitive decencies and horse-sense“, befindet

¹¹² Agee: „September 23, 1944“. – In: Ders.: *Agee on Film*. 1958. S. 117.

¹¹³ Vgl. ebd. S. 115.

¹¹⁴ Agee: „February 5, 1944“. (erstmals: 1944). – In: Ders.: *Agee on Film*. 1958. S. 76.

¹¹⁵ Vgl. Michael Atkinson: „Breezy Living: Sturges’s Premature Maturity“. – In: *Village Voice*. 22. März 2005. URL: <http://www.villagevoice.com/2005-03-22/film/breezy-living-sturges-s-premature-maturity>. Zugriff: 1.12.2008.

¹¹⁶ Grafe: „Hallo Amerika, wie geht’s?“ – In: Dies.: *In Großaufnahme*. 2005. S. 66.

Raymond Durgnat,¹¹⁷ und Richard Schickel beschreibt Sturges' Autorenposition als die eines „uncommitted observer“¹¹⁸.

Manny Farber und W. S. Poster fassen die permanente ideologische Selbstentleerung als zentrale ästhetische Strategie von Sturges' Filmen auf – und als den eigentlichen Motor hinter deren Tempo: „The high-muzzle velocity of his films is due to the anarchic energy generated as they constantly shake themselves free of attitudes that threaten to slow them down.“¹¹⁹ Das entscheidungsunwillige, ostentativ unverantwortliche Durchspielen verschiedener Haltungen in Sturges' Filmen verstehen Farber und Poster als Qualität von Sturges' Filmen.¹²⁰ Die abrupten Tonfall- und Überzeugungswechsel, so Farber und Poster, würden ein adäquateres Bild der US-amerikanischen Gesellschaft ergeben als stabilere, eindeutige Formen von Realismus oder Satire:

„[W]hat is there to satirize in a country so much at the mercy of time and commerce as to be profoundly aware that all its traits – its beauties, blemishes, wealth, poverty, prejudices, and aspirations – are equally the merchandise of the moment, easily manufactured and trembling on the verge of destruction from the moment of production?“¹²¹

Das konstatierte ideologische Vakuum von Sturges' Filmen entspräche mimetisch einer realen Unentschiedenheit, welche der US-Gesellschaft zueigen wäre. Die Ideologiekritik, die exemplarisch Siegfried Kracauer an Sturges' Filmen anbringt, erscheint Farber und Poster aus dieser Position als verfehlt: Kracauer argumentiert, Sturges hätte sich nach seinen ersten drei, überwiegend gesellschaftskritischen Regiearbeiten auf eine konformistische Haltung zurückgezogen, der die satirischen Elemente lediglich als pseudo-kritische Würze dienen würden. Diesen Wandel macht er an den jeweiligen Enden von *The Great McGinty* und *Hail the Conquering Hero* fest: „At his beginning Sturges insisted that honesty does not pay. Now he wants us to believe that the world yields to candor.“¹²² Dieser Vorwurf, so Farber/Poster, greife schon deshalb nicht, weil er ein direktes Abbildverhältnis zwischen Film und Realität behaupte, das von der gezielt standpunktlosen Ästhetik der Sturges-Filme ausgehebelt würde.¹²³

Wo Agee und Farber/Poster ein Durcheinander von Sinnpotentialen sehen, da arbeitet Kracauer also eine Unterscheidung zwischen wesentlichen (konformistischen) und

¹¹⁷ Raymond Durgnat: *The Crazy Mirror. Hollywood Comedy and the American Image*. – London: Faber and Faber, 1969. S. 167.

¹¹⁸ Richard Schickel: „Preston Sturges: Alien Dreamer“. – In: *Film Comment*. November/Dezember 1985. S. 33.

¹¹⁹ Farber und Poster: „Preston Sturges“. – In: Farber: *Negative Space*. 1998. S. 91.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd. S. 93.

¹²² Kracauer: „Preston Sturges or Laughter Betrayed“. – In: Ders.: *Werke*. Band 6.3. 2004. S. 506f.

¹²³ Vgl. Farber und Poster: „Preston Sturges“. – In: Farber: *Negative Space*. 1998. S. 92.

scheinhaften (satirisch-kritischen) Bedeutungsspuren in Sturges' Filmen ab *Sullivan's Travels* heraus. Tatsächlich konstatiert aber auch er ein Moment der Unentschiedenheit zwischen diesen Positionen, zumal in der ausführlicheren Typoskript-Fassung seines Textes: Sturges' Tendenz zum visuell unattraktiven Abfilmen von Dialogen, so Kracauer dort, wäre nicht das Resultat mangelnden filmischen Inszenierungsgeschicks, sondern unbewusste Selbstsabotage: „It would be easy for [Sturges] to elaborate with adequate interpretative shots; but he prefers to have his characters rattle their dangerous lines off in a pictorial vacuum, so that they evaporate without leaving a trace behind – fireworks instantly dissolved into darkness.“¹²⁴ Sturges – so Kracauers waghalsige psychoanalytische Deutung – versuche durch das Nicht-Bebildern seiner Sprachbilder den eigenen darin inhärenten Konformismus zu verdrängen: „[F]ear of self-exposition [...] caused him [...] to immobilize his camera whenever its actions threatened to become indeed revealing.“¹²⁵ Kracauers Formulierung vom „pictorial vacuum“¹²⁶, in dem sich geäußerte Positionen wieder verflüchtigen würden, erinnert dann auch stark an Farber/Posters eigene Bestandsaufnahme von Sturges' Mise-en-scène:

„His composition rarely takes on definite form because he is constantly shooting a scene for ambivalent effects. The love scenes in *The Lady Eve*, for example, are shot, grouped, and lit in such a way as to throw a moderate infusion of sex and sentiment into a fast-moving, brittle comedy without slowing it down. The average director is compelled to use more dramatic compositions because the moods are episodic, a completely comic sequence alternating with a completely sentimental scene.“¹²⁷

Kompositionen, die für mehrere Bedeutungen offen bleiben; Bilder, die Worten keinen eindeutigen Halt geben: In dieser Diagnose einer Unbestimmtheit kommen Farber/Poster und Kracauer zusammen. Spannend für die folgende Filmanalyse ist das Denkbild von der Leere und Standpunktlosigkeit, wie es Farber/Poster forcieren, nicht als Modell eines neutralen, ideologiefreien Wissensortes, sondern eher als Verweis auf die forcierten Unbestimmtheiten und Selbstwidersprüchlichkeiten, die in den Bildern und Tönen von Sturges' Filmen durchaus auch eigendynamisch arbeiten und diese immer wieder unerwartet kippen lassen. Wie Sturges' Filme sich selbst ins Wort fallen, Bedeutungen und Positionen nebeneinander zirkulieren lassen und Widersprüche produktiv machen, werde ich auf den nächsten Seiten an *Sullivan's Travels* untersuchen.

¹²⁴ Kracauer: „Preston Sturges or Laughter Betrayed“. – In: Ders.: *Werke*. Band 6.3. 2004. S. 509.

¹²⁵ Ebd. S. 509f.

¹²⁶ Ebd. S. 509.

¹²⁷ Farber und Poster: „Preston Sturges“. – In: Farber: *Negative Space*. 1998. S. 100.

2.2.2. Rede und Widerrede

Sullivan: „Don't I look like a picture director?“

Trusty (skeptisch): „'Course, I never seen one. To me, you look kinda more like a soda jerk, or maybe a plasterer, maybe...“

(Dialog aus *Sullivan's Travels*)

Wie sich ein Film selbst zur Debatte stellt: *Sullivan's Travels* beginnt mit einer Actionszene. Zwei Männer ringen auf dem Dach eines fahrenden Eisenbahnzugs miteinander, einer erschießt den anderen, dann fallen beide im Kampf umschlungen vom Zug ins Wasser. Einblendung: „The End“. Prompt beginnt ein Streit um das eben Gesehene: „You see? You see the symbolism of it?“, fragt der Hollywoodregisseur Sullivan die zwei Studiobosse, denen er diesen Film-im-Film eben vorführen hat lassen. „Capital and labour destroy each other. It teaches a lesson, a moral lesson. It has social significance.“ Darauf einer der beiden Bosse: „Who wants to see that kind of stuff? It gives me the creeps.“

So werden die Rollen den ganzen folgenden Dialog über verteilt bleiben: Wortreiche Absichtserklärungen Sullivans werden durch die geschäftspragmatischen Einwände seiner Arbeitgeber kontrastiert und vorangetrieben. Der Starregisseur mit Hand fürs Leichte will einen sozialkritischen, gegenwartsrelevanten Film über Armut und Not drehen, basierend auf dem fiktionalen Roman *Oh Brother, Where Art Thou?* von Sinclair Beckstein (ein Amalgam aus den Namen von Sinclair Lewis, Upton Sinclair und John Steinbeck, den drei renommiertesten sozialkritischen US-Autoren der Dreißiger und frühen Vierziger). Sein Film solle „a commentary on modern conditions“ werden, erklärt Sullivan, um keine einschlägige Phrase verlegen, „stark realism, the problems that confront the average man...“ – „But with a little sex!“, bedingt sich der zweite Studioboss aus, worauf es aus Sullivan, Sex stattgegeben, gleich weitersprudelt: „I want this picture to be a document. I want to hold a mirror up to life. I want this to be a picture of dignity, a true canvas of the suffering of humanity.“ Erst mit dem Argument, Sullivan hätte doch selbst nie Not gelitten, können die beiden Studiobosse im Gespräch die Oberhand gewinnen. Nicht für lange: Sullivan fasst den Entschluss, als Tramp verkleidet loszuziehen und die notwendigen Armutserfahrungen nachzuholen. Von seinen vier Reisen wird der Film handeln.

Sullivans Dahinschwätzen ist typisch für das Sprechverhalten in Sturges' Filmen: Die Wortmeldungen seiner Figuren neigen dazu, zu Monologen anzuwachsen. In *The Palm Beach Story* rezitiert ein alter Würstchenfabrikant mitten im Gespräch ein Gedicht über den unerbittlichen Gang der Zeit, in *Hail the Conquering Hero* hält ein Kellner einen sarkastischen Vortrag über gefälschte Kriegsandenken, in *Christmas in July* gibt Jimmys

Vorgesetzter während einer Standpauke eine Grundsatzerklärung über sein Verständnis von Erfolg und Misserfolg ab. Diese ausschweifenden Wortmeldungen und Ansprachen wirken stets, als wären sie an eine weit größere Öffentlichkeit adressiert als bloß die jeweiligen Gesprächspartner. Sturges' Figuren, so Farber und Poster, würden sich kundtun, „as though they were forever arguing or testifying before a small-town jury.“¹²⁸ Mithin lassen sich Sturges' Filme als eine Art „open forum“ (Farber/Poster)¹²⁹ verstehen, wo sich unterschiedlichste Reden in einer relativ losen Hierarchie aneinander reihen und um die Aufmerksamkeit des Publikums buhlen.

Dieses Nebeneinander ist kein neutrales oder gar harmonisches. Die Reden provozieren permanent Widerrede: Sullivan fallen die Studiobosse ins Wort – und schicken ihm auf seiner ersten Reise im Lumpenkostüm eine ganze Entourage im Luxuswohngewagen hinterher: darunter ein PR-Angestellter, dessen geschliffene Werbe-Formulierungen von den anderen Mitreisenden permanent untergraben werden:

PR-Mann: „Alone and unattended...“

Sekretärin: „...with eight stooges...“

PR-Mann: „I write the story, if it's all the same to you. prey to passing prowlers, poverty and policemen...“

Sekretärin: „How poetic!“

PR-Mann: „... with only ten cents in his pocket...“

Photograph: „I wish I had what he's got in the bank.“

PR-Mann: „... John Lloyd Sullivan, the caliph of comedy...“

Fahrer: „... departed Hollywood at four o' clock this morning.“

Noch eine rührende Episode über die Güte einfacher Menschen wird von Widerspruch untergraben: Einem Diner-Besitzer, der dem inkognito reisenden Sullivan und seiner Begleiterin (Veronica Lake) aus Mitleid ein Frühstück geschenkt hat, sollen 100 Dollar Belohnung übergeben werden. „A great human interest story!“, redet sich ein Studioangestellter in Begeisterung. „It'll probably ruin him“, entgegnet die mitreisende Sekretärin: „He'll give turkey dinners to every slug that comes in and never hit the jackpot again.“ Um ein wenig Geld zu verdienen, marschiert der obdachlose Sullivan später als Werbeträger für ein Kleidergeschäft namens „Moe's“ mit umgeschnallten Schildern durch die Straßen – hinter ihm seine Begleiterin mit einem eigenen Schild: „Moe Unfair to Union Pants Makers“. Rede und Widerrede, Reklame und Gegenreklame.

Solchen kleinen Akten des Widersprechens und In-Zweifel-Ziehens entspricht auf der Makro-Ebene von *Sullivan's Travels* der offene Konflikt zwischen den verschiedenen Haltungen zu

¹²⁸ Ebd. S. 97.

¹²⁹ Ebd.

Sullivans Vorhaben, die von den Figuren im Film artikuliert werden: Die Studiobosse münzen seine Recherchereise in Sachen Hungern und Frieren zum Werbe-Coup um und lassen sie von ihren PR-Lakaien über die Massenmedien als „almost the greatest sacrifice ever made by human man“ anpreisen.

Ernster wird der Einspruch in Szene gesetzt, den Sullivans Butler Burrows (Robert Greig), gegen das Vorhaben seines Herrn anmeldet: Eindringlich warnt Burrows in einem einminütigen Monolog vor der Forschungsreise. Die Armen würden das touristische Eindringen in ihre Privatsphäre verabscheuen und Armut wäre überdies, im Gegensatz zur Meinung wohlmeinender Theoretiker, nicht einfach ein Mangel an Gütern, sondern eine ansteckende, moralisch deformierende Seuche, von der man sich unter allen Umständen fernzuhalten habe. Auch diese gravitatisch vorgetragene, durch ungewöhnlich lang andauernde Großaufnahmen hervorgehobene Rede markiert im Gewebe des Films aber keine letztgültige Wahrheits- und Weisheitsposition. Der Verweis auf die Gefahren der geplanten Expedition bereitet auf die Wendung im letzten Drittel des Films vor, wenn Sullivan von einem Tramp niedergeschlagen und bestohlen wird. (Schon zuvor werden ihm von demselben Tramp die Schuhe gestohlen.) Ansonsten gibt die Darstellung von Armen im Film aber keinen Anlass, die Thesen des Butlers zur moralisch zersetzenden Wirkung der Armut zu bestätigen. Burrows' Monolog erinnert an einen anderen, kaum weniger markanten in *The Great McGinty*: Von seiner Gattin aufgefordert, die Kinderarbeit in seinem Bundesstaat abzuschaffen, beginnt Gouverneur McGinty diese trotzig gegen die Wohlfahrtsrhetorik von den „dark, airless factories“ zu verteidigen: Er selbst habe als Kind in einer Fabrik gearbeitet und seine Familie miternährt und es habe ihm gut gefallen. Wichtiger als die fast diametral entgegen gesetzten Aussagen in diesen beiden Szenen (die Freuden der Kinderarbeit versus die ansteckende Verderblichkeit der Armut) wirkt in der Zusammenschau die gemeinsame Ablehnung eines Für-andere-Sprechens, die Zurückweisung bestehender Repräsentationsmuster sozialer Probleme. Aus diesem Blickwinkel gibt den Überlegungen des Butlers vor allem eins ihre Autorität: die Zurückweisung jenes wohlmeinenden Redens über Armut, das laut Burrows „rich people and theorists, who are usually rich people“ betreiben würden, und das im Film in Sullivans humanistischen bis vage marxistischen Worthülsen sozialer Engagiertheit satirisch zugespitzt wird.

In eine ähnliche Richtung zielen die zahlreichen Sticheleien gegen ein respektables, staatsbürgerlich-sozialkritisches Hollywoodkino, wie es um 1941 paradigmatisch vom einstigen Komödienregisseur Frank Capra verkörpert wurde. „I wanted to make you something outstanding“, appelliert Sullivan zu Beginn an den Stolz der Studiobosse,

„something that you could be proud of, something that would realize the potentialities of film as the sociological and artistic medium that it is.“ – „Something like Capra, I know“, stellt einer der beiden frustriert fest. Kurz darauf drückt er unverblümt aus, was er damit meint: Filme, die nach Botschaften stinken. „There’s nothing like a deep-dish movie to drive you out in the open“, wird später die junge Nachwuchsdarstellerin erklären, die Sullivan auf seiner ersten Reise kennen lernt. Ungefähre Übersetzung: Nichts vertreibt dich so schnell wie ein hochtrabender Film.

Ein solcher – zumal der von Sullivan geplante *Oh Brother, Where Art Thou?* –

will *Sullivan’s Travels* ganz dezidiert nicht sein. Diesen Unterschied setzt der Film in zweierlei Hinsicht in Szene: Erstens in Bezug auf die Konstitution der Sinnangebote. Während Sullivan den Film-im-Film zu Beginn gerade wegen seines für ihn eindeutigen Aussagegehalts schätzt, seiner nachvollziehbaren Botschaft (jener Symbolismus von „capital and labour“, den zu sehen Sullivan die Studiobosse drängt), relativiert die kontinuierliche Widerrede in *Sullivan’s Travels* die dargebotenen Bedeutungsspuren. Noch der brutale Gefängniswärter, dem Sullivan während seiner letzten Reise in die Hände fällt, wird von einem Mithäftling in Schutz genommen: „He ain’t bad according to his lights.“ Diese irritierende Bemerkung macht den vielleicht eindeutigsten Bösewicht in Sturges’ Œuvre nicht etwa psychologisch nachvollziehbar und im Sinne einer *message* bekehrbar wie den Tycoon in Capras *You Can’t Take It with You* (1938), sondern bestätigt einfach die Inkommensurabilität verschiedener Standpunkte.

Der zweite Aspekt, unter dem *Sullivan’s Travels* den eigenen Unterschied zu dem von Sullivan geplanten Capra-Film markiert, ist die Frage des Sprecher-Standortes: Während Sullivan seine Verbindung zur Hollywoodkomödie – als Lustspielregisseur wie als Hauptdarsteller in einer Komödie – permanent leugnet, indem er ernst und salbungsvoll spricht wie die kindlich-weisen Idealistenfiguren in *Lost Horizon* (1937) oder *Mr. Smith Goes to Washington* (1939) – letzteres auch ein Film, der nur mehr nominell eine „Komödie“ war – beharrt *Sullivan’s Travels* auf der eigenen Sprechposition als *sophisticated comedy* mit koketten Dialogpointen, ausgelassenen Slapstickszenen und einer ostentativ würdelos dem Mickey-Mousing verfallenen Filmmusik.

Das nachdrücklichste, unwidersprochenste Bekenntnis, das *Sullivan’s Travels* anbietet, ist dann auch das zur Komödie: Auf seiner letzten Reise lernt Sullivan, wider Willen zum Kettensträfling geworden, den Wert der leichten Zerstreuung wieder schätzen. Bei der Vorführung eines Mickey-Mouse-Cartoons bemerkt er verblüfft, wie er und seine

Mithäftlinge beim Lachen vorübergehend ihre Sorgen vergessen. Als es ihm gelingt, in sein altes Leben zurückzukehren, beschließt er, weiter leichte Komödien zu drehen.

„There’s a lot to be said for making people laugh“, erklärt Sullivan nun seinerseits den Studiobossen mit demütigem Ernst, in einem Schlussmonolog, welcher die erste Konfrontation auf den Kopf stellt. „Did you know that’s all some people have? It isn’t much, but it’s better than nothing in this cockeyed caravan. Boy!“ Diesmal gibt es keine Unterbrechungen, sondern nur audiovisuelle Unterstützung: Zu pathetisch anschwellender Filmmusik folgt eine Montage laut lachender Menschen – zuerst Großaufnahmen seiner Mithäftlinge, dann auch Einstellungen lachender Kinder und Krankenhauspatienten. In der Bildmitte erscheint zum Schluss der ergriffen dreinblickende, von hellem Licht umflorte Sullivan mit seiner Freundin, rund um sie die übereinander geblendeten Bilder einer lachenden Menschheit. Diese Apologie der Zerstreuung behält nicht nur das letzte Wort im Film, sie hatte bereits das erste: Schon am Ende des Vorspanns erscheint eine Tafel, die *Sullivan’s Travels* dem Gedenken all jener widmet, „who made us laugh“ und „whose efforts have lightened our burden a little“.

Dieses Sich-Besinnen auf die Leistungsfähigkeit des Hollywoodkinos bedeutet auch: Sturges nimmt sich die Mahnung der Studiobosse und des Butlers zu Herzen, spricht nur von Dingen, von denen er etwas versteht und lässt die Veränderbarkeit der sozialen Verhältnisse außen vor. Das paradoxe Ergebnis dieser finalen Absage an die mit Capra assoziierten Weltverbesserungs-Predigten ist aber – noch vor allen problematischen politischen Implikationen – eine Szene, die appellativer und homogenisierender wirkt als jede andere bei Sturges: Die ganze leidende Menschheit wird per Montage zum Abstraktum, das sich willig in Sullivans Argumentation fügt wie die beiden Kämpfenden am Zug in seine Deutung vom Klassenkampf.

Schon vor dieser Schlussapothese, in der Szene mit Sullivans Bekehrung als Sträfling im Kino, argumentiert *Sullivan’s Travels* in Bezug auf Massenkultur plötzlich so pauschal, als würde Sturges unter umgekehrten Vorzeichen einige der drastischsten Passagen aus dem Kulturindustrie-Kapitel verfilmen: In Ketten sitzen Häftlinge in Kirchenbänken und lachen gemeinsam mit ihrem brutalen Aufseher über die Missgeschicke, die Mickeys Hund Pluto auf der Leinwand mit Fliegenpapier oder Hosenträgern widerfahren – Fun als „Stahlbad“¹³⁰ und Komplizenschaft mit den Kräften, die uns in Ketten halten. „Donald Duck in den Cartoons wie die Unglücklichen in der Realität erhalten ihre Prügel, damit die Zuschauer sich an die

¹³⁰ Vgl. Horkheimer und Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. 2004. S. 149

eigenen gewöhnen.“¹³¹ Was der gerührte Sullivan und die entrüsteten Kulturkritiker mit jeweils etwas anderer Betonung sagen: „Vergnügen heißt allemal: nicht daran denken müssen, das Leiden vergessen, noch wo es gezeigt wird. Ohnmacht liegt ihm zu Grunde.“¹³²

Mit dem Schlussmonolog samt Montage setzt der Film eine klare Bedeutung, nimmt sich wieder aus der Diskussion. Der Streit ist abgebrochen.

2.2.3. Zeigen und Nicht-Zeigen

Der Konflikt zwischen Sullivans Impetus, Armut zu zeigen, dem Wunsch der Studiobosse nach Unterhaltung und dem Annäherungsverbot des Butlers wird nicht nur in den Äußerungen der Figuren ausgetragen sondern auch in Handlungsführung wie formaler Auflösung des Films: *Sullivan's Travels* handelt davon, ob und inwiefern es ihm als Hollywoodkomödie überhaupt möglich ist, von Armut zu erzählen.

Auf Ebene des Plots wird das am deutlichsten in der Hartnäckigkeit, mit der sich die „Realität“ aus Not und Armut, die Sullivan sucht, seinem Zugriff entzieht. Fährt er als Autostopper in einem Lastwagen mit, dann bringt ihn der zurück nach Hollywood, springt er aus einem Güterzug, dann wartet der Luxuswohnen mit der Studio-Belegschaft um die nächste Ecke. Noch nicht einmal zum Hungern kommt Sullivan richtig, weil ihm jedes Mal wieder jemand im Diner eine Mahlzeit spendiert.

Während der Starregisseur in die soziale Wirklichkeit der Großen Depression hinaus will, lässt ihn sein Kollege hinter der Kamera immer wieder ostentativ „im Kino“ landen: in der Filmindustriehauptstadt Hollywood, die er eigentlich verlassen wollte, in insgesamt drei Kinovorstellungen und in Szenen, die sich deutlich als Hollywood-Genre-Standardsituationen zu erkennen geben, von der grimmigen Action zu Beginn bis zur Kleinstadtkomödie um eine lüsterne Witwe, in die Sullivan auf seiner ersten Reise stolpert.

Der Bezug auf etablierte Genre-Regeln wird in selbstreflexiven Dialogpointen noch zugespitzt: „How does the girl fit in this picture?“, will ein Polizist wissen, der den vermeintlichen Landstreicher Sullivan und seine Begleiterin inhaftiert hat. Entgegnet der Regisseur: „There's always a girl in the picture. Haven't you ever been to the movies?“ Solche Selbstreferentialität lenkt von der Auseinandersetzung mit Armut nicht so sehr ab, als dass sie ihre Bedingungen näher bestimmt: Also wird es ein *girl* geben in *Sullivan's Travels* (im Nachspann wird Veronica Lakes Rollenname folgerichtig nur als „The Girl“ angeführt), und einen romantischen Subplot, der mit Sullivans Erkundungen der Welt

¹³¹ Ebd. S. 147.

¹³² Ebd. S. 153.

der Armen verknüpft ist. Und nebenbei führt dieses *love interest* mit der tiefen Stimme und den langen Beinen jenes bisschen Sex in den Film ein, das sich der Studiomogul zu Beginn bei Sullivan bestellt hat.

James Harvey begreift die Warnung von Sullivans Butler, die Armut zu meiden, als Anleitung zur paradoxen Darstellungsstrategie des Films: Sturges würde die Armut zugleich meiden und nicht meiden, er würde sie uns zeigen, „by admitting that he *can't* show us, under the circumstances of a movie comedy and its limits, of our comfort and his.“¹³³ Diese Spannung zwischen Zeigen und Nicht-Zeigen, zwischen Realismusanspruch und ausgestellten Genre-Regeln, findet sich einerseits im offenkundigen Kontrast zwischen verschiedenen Passagen des Films, etwa zwischen dem leichten, verspielten Tonfall der ersten beiden Reisen und der Dramatik der letzten Reise, die Sullivan ins Gefängnis führt.

Die Spannung strukturiert aber vor allem die einzelnen Szenen selbst, wobei sich das jeweilige Verhältnis zwischen Sozialkritik und Genreunterhaltung ständig verschiebt: Gelegentlich werden sie in direkten, polemischen Kontrast gesetzt, etwa wenn Sullivan in seiner Villa vor dem Spiegel sein tadellos abgerissenes Landstreicher-Outfit anprobiert (es stammt aus dem Kostümfundus seines Filmstudios) oder wenn er später in seiner schwarzen Limousine zum Güterzug-Trampen chauffiert wird. Wenn Sullivan als Tramp verkleidet die Nachwuchsdarstellerin kennen lernt, wird seine Verkleidung hingegen für einige Szenen zum Aufhänger einer konventionellen *screwball comedy*- Geschichte um vorgetäuschte Identitäten. Relativ bruchlos gehen Genreverweis und Aufklärungsimpetus dagegen ineinander auf, wenn es Sullivan auf seiner vierten Reise gegen seinen Willen in ein Südstaatengefängnis verschlägt: Die Szenen geben sich in Ikonographie und Charaktertypik als Wiedergänger sozialkritischer Reißer der frühen 30er wie *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (1932) zu erkennen, ohne dass die Drastik von Sullivans Leiden ironisch gebrochen würde.

Und dazwischen gibt es einige unklare, „leere“ Momente, die genauso gut bitterböse Satire und unbedarfte Routine sein könnten, Anklage, Koketterie oder Konvention: Bevor Sullivan zu seiner letzten Slumming-Tour aufbricht, um sich mit Fünf-Dollar-Scheinen bei den Armen zu bedanken, hat er mit seiner Begleiterin eine Aussprache. Er erklärt ihr, er könne sie nicht heiraten, da er aus Steuergründen bereits verheiratet sei, verspricht ihr aber, ihre Karriere zu fördern. Während die Zurückgewiesene gegen die Tränen ankämpft, bringt ein Angestellter Sullivan die Geldscheine für die Reise. Verlegen fächert er das Bündel auf („They are pretty, aren't they?“) und fragt, ob sie nicht auch einen 5-Dollar-Schein wolle. Sie willigt ein, und mit einer zärtlichen, tröstenden Geste steckt er ihr gleich zwei zu: So sieht Liebe aus.

¹³³ Harvey: *Romantic Comedy in Hollywood*. 1998. S. 590.

André Bazin argumentiert, die Szenen von Armut und Not in *Sullivan's Travels* wären nicht realistisch genug, um einen wirklich Kontrast zu den leichteren Komödienpassagen zu erzeugen: Sturges' bliebe uns die Partie, die er eröffnet, letztendlich schuldig, nämlich ein dialektisches Aufeinanderprallen von eskapistischer Unterhaltung und Sozialkritik, bei dem erstere diskreditiert würde.¹³⁴ Eher spielt der Film aber einfach ein anderes Spiel: *Sullivan's Travels* arbeitet nicht primär auf den Kontrast hin, sondern schiebt Genrekino und Sozialkritik mit wechselndem Akzent ineinander. Die daraus resultierende Spannung zwischen Zeigen und Nicht-Zeigen strukturiert noch jene wortlose sechsminütige Sequenz (Sullivans dritte Reise), in der Sullivan tatsächlich bei den Armen ankommt: Eine Kamerafahrt in leichter Aufsicht zeigt, wie Sullivan und seine Freundin, als Landstreicher verkleidet, die (nachgebauten) Slumsiedlungen von Kansas City durchschreiten. Neugierig wandern Sullivans Augen durch die Szenerie, die in dieser und den folgenden Einstellungen von lateralen Kamerafahrten erschlossen wird: Menschen mit hageren Gesichtern bereiten am offenen Feuer Mahlzeiten zu, rasieren sich oder bessern ihre provisorischen Baracken aus, während die beiden vorbeiziehenden Besucher pittoreske Schatten auf sie werfen.

Kracauer monierte, dass Sullivans und Sturges' Suche nach fotogenem Elend an „sightseeing tours through the Bowery“ erinnere.¹³⁵ (Auch dieser Einwurf ist in der Sequenz schon mitformuliert: Mehrmals tritt, als groteske Figur am Rand, ein getarnter Fotograf des Filmstudios auf, der Sullivans Besuch in der Welt der Armen für Publicity-Zwecke ablichtet.) Der Hang zum Elendstourismus ist in dieser Sequenz allerdings Teil einer umfassenderen Strategie, Armut entsprechend einer Art Showbusiness-Materialismus als knappe Serie visueller und körperlicher Sensationen zu inszenieren. Nachdem Sullivan und seine Begleiterin sich umgesehen haben, tauchen sie selbst in das Milieu ein, stehen um Suppe an und übernachten in überfüllten Schlafsälen. Stellvertretend für sein Publikum lernt der verwöhnte *sophisticated comedy*-Held bei diesem Selbstversuch: Armut heißt, wenn es juckt, wenn es stinkt, wenn es beim Schlafen eng ist und das Essen nicht schmeckt.

In einem weiteren Schritt der „Übersetzung“ von Armut ins Register des Unterhaltungskinos sind die Erlebnisse von Sullivan und seiner Begleiterin in die Affektangebote von Komödie und Melodrama eingelassen: Wenn Sullivan von Flöhen gezwickt aufspringt oder bei der Armenspeisung den ersten Bissen nicht herunterbekommt, dann geben das Lachen seiner Begleiterin und das Mickey-Mousing der Filmmusik zu verstehen, dass Schadenfreude gestattet und erwünscht ist. Eine Episode um den Diebstahl von Sullivans Schuhen und ein

¹³⁴ Vgl. Bazin: „Les Voyages de Sullivan“. – In: Ders.: *Le cinéma de la cruauté*. 1987. S. 55

¹³⁵ Kracauer: „Preston Sturges or Laughter Betrayed“. – In: Ders.: *Werke*. Band 6.3. 2004. S. 503.

Intermezzo an einem idyllischen See bei Nacht spielen jeweils im Modus melodramatischer Erschütterung oder Ergriffenheit, unterstützt von der einmal aufwühlenden, einmal lyrischen Filmmusik.

Sullivans Besuch bei den Armen endet, als die versuchte Verschränkung von leichter Unterhaltung und Sozialkritik an die Grenzen des Repräsentativ-Schicklichen stößt: In einer Seitenstraße durchforsten Sullivan und seine Begleiterin hungrig Mülltonnen nach Essbarem. Frontal vor der Kamera angekommen, öffnen sie eine letzte Mülltonne unterhalb des Bildfeldes und blicken hinein: Der Inhalt ist nur aus ihren angewiderten Reaktionen zu errahnen. Nach einem kurzen Blick zu seiner darbenden Begleiterin beschließt Sullivan, *diesen* Film zu beenden.¹³⁶ Im Laufschrift verlassen die Zwei die Gasse, die Einstellung und die prompt zu Ende gehende Sequenz, um in der folgenden frisch geduscht in einer Hotel-Suite aufzutreten: Ihr Genre hat sie wieder.

Das Beharren von *Sullivan's Travels* auf dem eigenen Sprechstandpunkt als *sophisticated comedy*, die wie ihr Held nichts von Armut weiß und alles erst in Erfahrung bringen muss, setzt Routinen der problemfilmhaften Repräsentation außer Kraft. Aber diese konsequente Politik des Nicht-für-andere-Sprechens, die sich in der Sequenz mit Sullivan unter den Armen exemplarisch verdichtet, hat auch einen politischen Preis: Die Deprivilegierten, die Sullivan besucht, bleiben stumm. Sie sprechen nicht die bemüht archaische Einfach-Leute-Sprache, in der Ma Joad in John Fords Steinbeck-Verfilmung *The Grapes of Wrath* (1940) ihre Weisheiten über Männer und Frauen und das ununterdrückbare Volk austeilte, oder den Hobo-Slang, in dem Walter Brennans Tramp in Capras *Meet John Doe* (1941) vor den Versuchungen des Reichtums warnt.

Stattdessen reden Sturges' Armen einfach fast gar nicht, als läge ihre Sprache ausgerechnet für den berühmten Dialogvirtuosen jenseits des Darstellbaren: Sullivans Besuch im Reich der Armen ist als Quasi-Stummfilm mit Orchester-Score und gelegentlichen Soundeffekten gestaltet, und von seinen Mithäftlingen im letzten Drittel des Films hat nur ein einziger, der mit administrativen Aufgaben betraute Vertrauenshäftling Trusty, eine Sprechrolle (von zwei Ein-Satz-Auftritten abgesehen). Als Sullivan während einer Fahrt im Güterzug mit zwei Hobos in seinem Wagon ein Gespräch anzuknüpfen versucht („How do you feel about the labour situation?“), schweigen diese demonstrativ und klettern als Reaktion auf Sullivans hartnäckige Konversationsversuche ins nächste Abteil. Sullivan fehlen die Worte, die sie zum Reden bringen könnten. Die Marginalisierten werden in *Sullivan's Travels* „zu symbolischen,

¹³⁶ Vgl. Harvey: *Romantic Comedy in Hollywood*. 1998. S. 592.

im Atelier fabrizierten Abstraktionen“,¹³⁷ aber nicht, weil der Film so autoritär über sie verfügen würde (erst am Ende werden sie in Sullivans Plädoyer eingespannt), sondern weil er sich nicht recht etwas über sie zu behaupten traut – außer eben, dass sie Mickey-Mouse-Cartoons auch lustig finden.

Während Sullivan (wie so viele von Sturges' ProtagonistInnen, vgl. Kapitel 1.2) die Verhältnisse in Bewegung bringt, indem er für etwas gehalten wird, was er nicht ist, zieht sich der Film, in dem er sich befindet, auf die eigene Position als elegante Hollywoodkomödie zurück: Die Grenzen des eigenen Repräsentationsregimes, die den Mülleimer-Inhalt aus dem Bildfeld halten und das Aus-dem-Mülleimer-Essen aus der *sophisticated comedy*, werden als solche markiert, aber nicht überschritten. Aus Respekt weicht der Film vor den Nöten der weniger Privilegierten zurück. Eingemeindet werden die erschöpft marschierenden Sträflinge und die mageren, tristen Obdachlosen vor allem als stumme Bilder ihres eigenen Leids.

Politik, wie sie bei Rancière gedacht ist, verlangt gerade das Gegenteil eines solchen demütigen Rückzugs auf die eigene identitäre Position. Den politischen Kern so unterschiedlicher Subjektivierungsformen wie des antiken athenischen „demos“ und des „Proletariats“ des 19. Jahrhunderts und 20. Jahrhunderts sieht Rancière gerade in ihrer jeweiligen Markierung eines Dazwischen-Seins zwischen den verfügbaren Identitätspositionen und empirisch erfassbaren Gesellschaftsgruppen.¹³⁸ Ausdrucksweisen „unmöglicher Identifikation“, kraft derer sich beispielsweise Pariser DemonstrantInnen 1968 aus Solidarität mit dem aus Frankreich ausgewiesenen Linksaktivisten Daniel Cohn-Bendit als „deutsche Juden“ bezeichneten oder sich trotz bürgerlicher Herkunft mit dem Proletariat identifizierten, wären demzufolge eben nicht bloß zu ahnende Akte der Übertretung und Unaufrichtigkeit („What do *you* know about trouble?“, fragt ein Studioboss Sullivan streng), sondern potenziell auch Einsprüche gegen die geltende Aufrechnung der Teile des Gemeinwesens.¹³⁹

Eine solche politische Perspektive wird in *Sullivan's Travels* gerade nicht in den opaken Bildern stummer, fremder Armer sinnfällig, sondern – ähnlich wie in *Hail the Conquering Hero* – in einer Szene um ein singendes Gemeinwesen: Bei ihrem Einzug in die Kirche, wo die finale Kino-Vorstellung stattfindet, werden die Häftlinge von der ansässigen afroamerikanischen Kirchengemeinde mit dem Gospel „Let My People Go“ begrüßt. Auch

¹³⁷ Georges Sadoul: *Geschichte der Filmkunst*. – Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch, 1982. (erstmals: 1955). S. 334.

¹³⁸ Vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*. 2002. S. 49f.

¹³⁹ Vgl. ebd. S. 71 und 135f.

diese Kongregation ist ein einziges Kinoklischee (und zwar ein rassistisches), vom netten Prediger-Bären mit Bassstimme bis zur dämmlich grinsenden Organistin und der herzlich lachenden, sangesfreudigen Gemeinde. Das Binnenuniversum des etablierten Hollywoodgenrekinos wird nicht verlassen, dafür aber eine Allianz von einem Genre ins andere formuliert: Die afroamerikanische Gemeinde, die aus der Gospel-Bibelstunde *The Green Pastures* (1936) kommen könnte, erklärt sich mit den Sträflingen eines Warner Bros.-*social issue*-Films solidarisch. Über deren erschöpftem Einmarsch in klirrenden Ketten ertönt das Lied vom erhofften Exodus der jüdischen Sklaven aus Ägypten, in das die afroamerikanische Unterdrückungs-Erfahrung von Sklaverei und Segregation in den Südstaaten eingelassen ist: eine „unmögliche“ Identifikation über identitäre Markierungen hinweg, in der die Armen des Hollywood-Genrekinos für einen kurzen Moment zusammenkommen. Dass diese Solidarisierungsgeste unter der Hand das Gedächtnis der US-Sklaverei einer anderen Unterdrückungserfahrung einverleibt (das „Let My People Go“ wird verschoben auf überwiegend weiße Kettensträflinge), ist ihr problematischer identitätspolitischer Preis.

Problematisch wie politisch produktiv sind auch andere Darstellungen von Ethnizität in Sturges' Paramount-Filmen: Einerseits sind die herzensguten afroamerikanischen Diener- und Haushälterinnen-Figuren in *The Great McGinty*, *The Palm Beach Story* oder *Christmas in July* in ihrer Treue zur rassistischen Stereotypie der Zeit durchwegs qualvoll anzusehen. Andererseits kippen aber gerade scheinbar arglose Momente um Angehörige ethnischer Minderheiten in diesen Filmen häufig um in potenziell polemische Bilder, die das Gezeigte mehrdeutig und das Interpretieren zum Problem machen: Ist der Mann mit ostasiatischen Gesichtszügen und fremdsprachigem Schild, der während der Begrüßungszeremonie von *Hail the Conquering Hero* von Mr. Pash aus dem Bild und in die „suburbs“ verscheucht wird, bloß ein humoristischer Farbtupfer und Hinweis auf die multiethnische Zusammensetzung von Oakridge, oder verweist diese flüchtige Erscheinung auf eine größere „Verdrängung“ aus den Filmbildern und an geographische Randzonen – nämlich auf die Internierung japanischstämmiger US-BürgerInnen, die in den USA zwischen 1942 und 1945 stattfand?¹⁴⁰ Ist der deutschstämmige Kaufhausbesitzer Mr. Schultz im selben Film, dem im Umgang mit

¹⁴⁰ Dass die Schriftzeichen auf der Tafel des Mannes chinesisch und nicht japanisch sind, disqualifiziert diese Lesart nicht: Die irritierende „Unlesbarkeit“ seiner ethnischen Zugehörigkeit bleibt in dieser Szene zumindest für Nicht-Sinologen trotzdem bestehen, in Kontrast zur Gepflogenheit im Hollywoodkino der Kriegszeit, Chinesen (als „Verbündete“) und Japaner (als „Feinde“) möglichst eindeutig zu markieren und deklarieren. Vgl. dazu Thomas Doherty: *Projections of War. Hollywood, American Culture, and World War II*. – New York: Columbia University Press, 1993. S. 141-143.

seinem Sohn ein scharfes germanisches „Raus!“ entfährt, vielleicht gar so unterwürfig freundlich zu Woodrows Mutter, weil er eine ähnliche Behandlung fürchtet wie der namenlos bleibende Asiate? Und ist es ein Zufall, dass dem schießwütigen Jagdverein in *The Palm Beach Story* vor allem das afroamerikanische Zugspersonal vor die Gewehre kommt, bis die Slapstick-Zerstörungssorgie mit bellenden Jagdhunden an einen rassistischen Lynchmob oder eine Sklavenjagd erinnert?¹⁴¹

Der Wechsel der Tonfälle affiziert sogar scheinbar harmlose Momente, macht sie verdächtig und doppelbödig. Sullivan mag am Ende den Frieden mit der eigenen Lustspielpraxis wieder gefunden haben. Für Sturges' Kino ist ein solcher Zustand der Harmonie nicht vorstellbar. Plappernd wie unter Geständniszwang kommentieren seine Filme noch die eigenen blinden Flecken.

¹⁴¹ Für eine entsprechende Lektüre der Szene aus *The Palm Beach Story*, vgl. Alexander Nemerov: *Icons of Grief. Val Lewton's Home Front Pictures*. – Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005. S. 109f.

3. Das Alte und das Neue – Zeit (*The Palm Beach Story*)

3.1. Das anachronistische Präsens

Vorspann, prestissimo: Eine Haushälterin redet heftig gestikulierend auf einen Telefonhörer ein, dann fällt ein Schatten auf sie, und sie kippt mit einem entsetzten Schrei um. Ein Priester schaut am Traualtar nervös auf seine Armbanduhr. Männer im Festtagsfrack verhandeln hektisch vor dem Eingang eines Hotels, dann steigen zwei ins Taxi und es rast davon. Eine gefesselte und geknebelte Frau mit dem Gesicht von Claudette Colbert wirft ihren Oberkörper gegen die Tür einer Besenkammer. Unterdessen entdeckt die Haushälterin, noch benommen vom letzten Schock, im Nebenzimmer eine Frau in weißem Brautkleid (noch einmal Claudette Colbert?!) und fällt wieder in Ohnmacht. Wenn Braut und Bräutigam (Joel McCrea) am Ende der zweiminütigen Sequenz den Traualtar erreicht haben, wird sie bereits zum dritten Mal bewusstlos am Boden liegen.

Die rätselhaften Bilder, mit denen die *screwball comedy* *The Palm Beach Story* beginnt, verbinden sich in der Montage zur Chronik einer turbulenten Eheschließung, aber vieles bleibt ungeklärt: Warum zweimal Claudette Colbert? Wer hat die eine gefesselt und eingesperrt? Und wessen Schatten fällt auf die Haushälterin? Im Vordergrund steht das Sich-Überschlagen der Ereignisse, nicht das Auserzählen von Zusammenhängen. Die narrative Orientierung auf Vergangenheit (wie kam es dazu?) und Zukunft (wie wird es ausgehen?) ist suspendiert, die musikuntermalten Szenenstümmel lassen von einer Handlung nur Augenblicke überbordender Bewegung übrig. Viermal gefriert das Laufbild zu Stehkadern fallender, rennender oder fuchtelnder Körper, über denen die ersten Credits erscheinen: Momentaufnahmen rasenden Stillstands, zu denen die flotte Musikuntermalung zuerst stoppt, dann neuen Schwung holt. „Sturges musste seine Texte selbst inszenieren, damit sie nicht wieder zu Theatertexten würden, durch Repräsentation aufgeteilt in ein Vorher und ein Nachher“, heißt es bei Frieda Grafe.¹⁴² Er wäre dem „Credo des amerikanischen Pragmatismus“ verpflichtet gewesen: „die ganze Gegenwart, nichts als die Gegenwart“.¹⁴³

Eine solche emphatische Lesart von Sturges als Filmemacher des ausschließlichen Präsens lässt sich auch thematisch festmachen: an der beharrlichen Direktheit, mit der seine Paramount-Filme von der massenkulturellen – davon war bereits ausführlich die Rede – und sozialen Gegenwart der frühen Vierziger Jahre handeln: von Massenarmut und tristen

¹⁴² Grafe: „Hallo Amerika, wie geht's?“ – In: Dies.: *In Großaufnahme*. 2005. S. 66.

¹⁴³ Ebd. S. 63.

Zukunftsansichten während der Großen Depression (*Christmas in July*, *Sullivan's Travels*) und vom kriegsveränderten Leben an der *home front* (*The Miracle of Morgan's Creek* und *Hail the Conquering Hero*). In diesem Abschnitt geht es aber um Sturges' Präsenz als eine spezifische Form der filmischen Gestaltung von Zeit. Sein Kino, so Grafe, zielt auf Kompression von Energie ab, zugunsten eines „Eindruck[s] von Unmittelbarkeit und Vitalität“¹⁴⁴. Nichts dauert an oder bleibt in Spannung auf den Ausgang gerichtet, alles fließt vorüber, aber nicht wie ein kontinuierlicher, ruhiger Strom, sondern in erratischen Stößen, die die Wahrnehmung herausfordern: wie das Bier in der ersten Szene von *Hail the Conquering Hero*, das – kaum, dass der Barkeeper und wir beim Einschenken einmal kurz weggehen haben – schon aus dem hingehaltenen Glas schwappt.

In den hervordrängenden Menschenmengen und den verwickelten Wort- und Blickarrangements von Sturges' Filmen wird nicht nur eine bestimmte Form von Raum-Eroberung im Dissens sinnlich (siehe Abschnitt 2.1.2), sondern auch eine Zeitlichkeit des Schlag-auf-Schlag, in der sich diese Muster entfalten: „Man soll hin- und hergerissen bleiben. Mitgenommen von der Schnelligkeit, mit der die Schläge aufeinander folgen.“¹⁴⁵ Repräsentativer als der Vorspann von *The Palm Beach Story* mit seinen extrem verdichteten Bildfolgen ist in dieser Hinsicht die darauf folgende Szene: Franklin Pangborn, diesmal besetzt als Manager eines Nobelwohnhauses, führt ein reiches Ehepaar auf Wohnungssuche durch das von ihm verwaltete Gebäude. Die ganze Szene ist als flott getaktete Tour de force aus Missverständnissen und einander verpassenden Äußerungen und Signalen gestaltet. Im Vorbeigehen will der Wohnungsinteressent mit seinem Gehstock die Mauer abklopfen, um die Beschaffenheit des Materials zu überprüfen. Ohne es zu bemerken, klopft er dabei an eine Tür, aus der fast augenblicklich ein verärgerter Mieter erscheint. „The building is very friendly, efficient and quiet“, versichert der Verwalter beschwichtigend nach diesem unfreundlichen Auftritt, und noch während er „quiet“ sagt, ist aus der Wohnung zu seiner Rechten ein Klavierton zu hören, und eine scheppernde Sopranstimme beginnt mit Stimmübungen. Bereits während der erste Dreiklang ertönt, ist der blamierte Hausverwalter zum Gegenmanöver übergegangen: „She got in by mistake. But she's leaving the first thing in the morning.“ Darauf der schwerhörige Ehemann: „Who? My wife? You're leaving to see your mother?“ Im Eiltempo durchkreuzt jede Äußerung die vorige: „[Sturges'] Sprache, auf den Augenblick konzentriert, soll sich unmittelbar und restlos konsumieren.“¹⁴⁶

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd. S. 66.

Typisch – für die Zeitlichkeit des Präsens bei Sturges allgemein und für die Dramaturgie von *The Palm Beach Story* im Speziellen – ist diese Szene auch insofern, als ihre virtuose Ausführung in einem Ungleichverhältnis zu ihrer marginalen Funktion für die weitere Handlung steht. Ein wenig wie sein Vorspann gibt sich auch der Film als Ganzer als eine nie ganz geschlossene Sukzession eindrucklicher Episoden und markanter Auftritte zu verstehen: als eine „Folge unverbundener, momentaner, aufregender Ereignisse“¹⁴⁷, welche die Haupthandlung um Trennung und Wiedervereinigung des Ehepaares Tom (McCrea) und Gerry (Colbert) gelegentlich eher auf die Seite drängt als vorantreibt. Der schwerhörige Wohnungsinteressent aus der vorigen Szene, ein greiser, kleiner Würstchenfabrikant (Robert Dudley) mit großem, breitrempigem Hut, tritt in der ersten Hälfte des Films zweimal auf, vergibt jeweils ein Geldgeschenk an Tom und Gerry und verschwindet wieder. Der Ale and Quail Club, ein Jagdverein von renitenten Millionären, verwüstet in einer laut und lange ausgespielten Sequenz einen Zug und muss fast gewaltsam wieder aus dem Film verjagt werden: Das Abteil der lärmenden Horde wird vom Zugpersonal einfach mitten auf der Strecke abgehängt und zurückgelassen.

Paradoxerweise, so Grafe, hätte aber gerade diese Hingabe an die Gegenwart Sturges' Filme zu anachronistischen Erscheinungen im US-Kino seiner Zeit gemacht: Der hämmernde Rhythmus seiner Filme, ihr ganz auf den Augenblick orientierter Pragmatismus seien eher den Ideen einer US-amerikanischen, konkurrenzkapitalistisch geprägten Moderne der 10er und 20er Jahre verpflichtet gewesen als der bereits grüblerischeren, innerlicheren Grundstimmung im Hollywoodkino der frühen 40er Jahre: „Sturges wollte nicht schon alt werden. Amerika sollte nicht alt sein und Hollywood auch nicht.“¹⁴⁸ Zu einer Zeit, in der das psychologische Erzählkino noch in den flotten Komödien von Leo McCarey oder Howard Hawks dominierte, hätte Sturges mit den Mitteln des Tonfilms zurück gewollt zum modernistisch-abstrakten, schnellen Slapstick, den Mack Sennett in den 10er Jahren entwickelt hatte.¹⁴⁹ Nicht zuletzt an dieser Diskrepanz zum Zeitgeist der Vierziger (und erst recht der Fünfziger), insinuiert Grafe, wäre Sturges' Karriere gescheitert.¹⁵⁰

Einen sehr ähnlichen Anachronismus diagonalisieren Adorno und Horkheimer dem US-Massenkulturbetrieb der frühen 40er Jahre grundsätzlich: Erstens bilde das Binnensystem der

¹⁴⁷ Ebd. S. 64.

¹⁴⁸ Ebd. S. 63.

¹⁴⁹ Vgl. ebd. Die Idee einer Verwandtschaft von Sturges' Filmen mit einer „hochkulturellen“ künstlerischen Moderne des frühen 20. Jahrhunderts machen auch Farber und Poster stark. Vgl. Farber und Poster: „Preston Sturges“. – In: Farber: *Negative Space*. 1998. S. 97f.

¹⁵⁰ Vgl. Grafe: „Hallo Amerika, wie geht's?“ – In: Dies.: *In Großaufnahme*. 2005. S. 62 und 68.

„Kulturkonzerne“ eines der wenigen übrig gebliebenen Refugien des Konkurrenzkapitalismus innerhalb der von den beiden konstatierten monopolkapitalistischen Ordnung.¹⁵¹ Hier (und besonders im liberalen Nachzügler des Kulturindustrie-Komplexes, der Filmindustrie) wäre es, im Gegensatz zu den tendenziell leistungsunabhängigen Hierarchien der meisten anderen Trusts,¹⁵² noch möglich, sich durch kreative Eigenleistung und „gut organisierte Auffälligkeit“ einen Namen zu machen, vorausgesetzt, dass man „nur nicht allzu unverwandt auf seine Sache blickt, sondern mit sich reden läßt.“¹⁵³

Und zweitens würde in den kulturindustriellen Produkten selbst die Abschaffung von Wirtschaftskonkurrenz und reellen Wahl- und Aufstiegsmöglichkeiten gerade als deren Expansion gefeiert: „Der Triumph des Riesenkonzerns über die Unternehmerinitiative wird von der Kulturindustrie als Ewigkeit der Unternehmerinitiative besungen.“¹⁵⁴ Der „ungebrochen[e] Glaub[e] an die Zukunft“, von dem laut Horkheimer/Adorno Amusement „[i]m Zeitalter der liberalen Expansion“ lebte,¹⁵⁵ werde unter der Leitung der kulturindustriellen Trusts zum bloßen Vorwand für die Erhaltung des Status Quo: „Weitergehen und Weitermachen überhaupt wird zur Rechtfertigung für den blinden Fortbestand des Systems, ja für seine Unabänderlichkeit.“¹⁵⁶ Und die sinnlose Sukzession von Attraktionen, welche in früheren Jahrzehnten in Zirkus, Revue oder auch Slapstick-Komödien tendenziell noch der Ablenkung und der Negierung des Bestehenden gedient hätte, wäre nun in den Dienst der Indoktrination genommen. Jene Zeitlichkeit verdichteter Augenblicke, die Grafe an Sturges' Filmen als modernistischen Anachronismus lobt, beschreiben Horkheimer/Adorno als Normalzustand kulturindustrieller Einübung in den „Rhythmus von mechanischer Produktion und Reproduktion“¹⁵⁷:

„Dem müden Auge darf nichts entgehen, was die Sachverständigen als Stimulans sich ausgedacht haben, man darf sich vor der Durchtriebenheit der Darbietung in keinem Augenblick als dumm erweisen, muß überall mitkommen und selber jene Fixigkeit aufbringen, welche die Darbietung zur Schau stellt und propagiert.“¹⁵⁸

¹⁵¹ Zu Horkheimer und Adornos Verwendung des Monopolkapitalismus-Begriffs und dessen problematischem ökonomischen Erklärungsgehalt, vgl. Rolf Johannes: „Das ausgesparte Zentrum. Adornos Verhältnis zur Ökonomie“. – In: Gerhard Schweppenhäuser (Hrsg.): *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1995. S. 41-67.

¹⁵² Vgl. Adorno: *Minima Moralia*. 2003. S. 220f.

¹⁵³ Horkheimer und Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. 2004. S. 140.

¹⁵⁴ Ebd. S. 158.

¹⁵⁵ Ebd. S. 152.

¹⁵⁶ Ebd. S. 157.

¹⁵⁷ Ebd. S. 142.

¹⁵⁸ Ebd. S. 147.

Noch Adornos Eintrag in den *Minima Moralia* über Bildwitze in Tageszeitungen könnten sich genauso gut auch auf die rasanten Laufbildfolgen im Vorspann von *The Palm Beach Story* beziehen:

„Sie bestehen in nichts anderem als in der Herausforderung des Auges zum Wettkampf mit der Situation. Man soll, durch ungezählte Präzedenzfälle geschult, rascher sehen, was „los ist“, als die Bedeutungsmomente der Situation sich entfalten. Was von solchen Bildern vorgemacht, vom gewitzigten Betrachter nachvollzogen wird, ist, im Einschnappen auf die Situation, in der widerstandslosen Unterwerfung unter die leere Übermacht der Dinge alles Bedeuten wie einen Ballast abzuwerfen.“¹⁵⁹

Der adornitischen Lesart des Hollywoodkinos als Einübung in eine konsumkapitalistische Gegenwart werde ich im folgenden Abschnitt weiter folgen. Um das Zusammenspiel von Zeitlichkeit, Handlung und Motivik in *The Palm Beach Story* näher zu beschreiben, bietet sich dabei ein zentraler Begriff Adornos an, der inhärent zeitlich ist: das Neue.

3.2. Das immergleiche Neue

„The simplest way to assure safe production is to keep changing the product – the market for new things is infinitely elastic.“
(Charles F. Kettering und Alfred Orth, General Motors-Forschungslabor, 1932)¹⁶⁰

Die Kategorie des Neuen gehört zu den zentralen Verbindungsscharnieren zwischen Adornos ästhetischer Theorie und seiner Kapitalismuskritik.¹⁶¹ In der Ausrichtung aufs Neue, noch nicht Dagewesene, überschneiden sich, so Adorno, „seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts – seit dem Hochkapitalismus“¹⁶², Kunstproduktion und kapitalistische Warenökonomie: Was der modernen Kunst die kompromisslose Fortentwicklung ist, ist der Konsumgüterproduktion das Streben nach einer immer ausdifferenzierteren Produktpalette mit unterschiedlichen Kaufanreizen und Distinktionsangeboten.¹⁶³ Die Suche nach dem Neuen spiegle noch in der Sphäre avancierter künstlerischer Moderne kapitalistische Produktions- und Tauschverhältnisse wider:

¹⁵⁹ Adorno: *Minima Moralia*. 2003. S. 160.

¹⁶⁰ Zitiert nach: Daniel J. Boorstin: *The Americans. The Democratic Experience*. – New York: Vintage, 1974. S. 552.

¹⁶¹ Zum Begriff des Neuen bei Adorno, vgl. Sylvia Zirden: *Theorie des Neuen. Konstruktion einer ungeschriebenen Theorie Adornos*. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. Für die folgenden Ausführungen spielt vor allem der Abschnitt „Das Neue auf dem Markt“, S. 97-107, eine Rolle.

¹⁶² Adorno: *Ästhetische Theorie*. (erstmalig: 1970). – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996. (= Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Band 7). S. 36.

¹⁶³ Zur Institutionalisierung des Neuen als Massenware in den USA der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, vgl. das Kapitel „Flow Technology: The Road to the Annual Model“ in Boorstin: *The Americans. The Democratic Experience*. 1974. S. 546-555.

„Nouveauté ist [...] die von Kunst appropriierte Marke der Konsumgüter, durch welche sie vom immergleichen Angebot sich unterscheiden, anreizen, fügsam dem Verwertungsbedürfnis des Kapitals, das, wofern es nicht expandiert, in der Zirkulationssprache: etwas Neues bietet, ins Hintertreffen gerät.“¹⁶⁴

Die Kategorie des Neuen eröffnet aber auch die Chance zur Kritik jener Ordnung, der sie entstammt: Neues, noch nicht Bekanntes suchen heißt potenziell protestieren gegen die bestehenden ökonomischen und gesellschaftlichen Strukturen, zumal gegen die „Immergleichheit der maschinenproduzierten Güter“ und „das Netz der Vergesellschaftung“, welche „alles Begegnende zum je Dagewesenen, zum zufälligen Exemplar einer Gattung, zum Doppelgänger des Modells“ verwandeln würden. Das Neue in der Kunst und das Neue am Markt, Zwölftonkomposition und das alljährlich neueste Automodell, zehren laut Adorno gleichermaßen vom Wunsch nach Residuen „des nicht schon Vorgedachten, des Intentionslosen“ in der verwalteten Gesellschaft, zumal dem Wunsch nach Möglichkeiten von genuiner Erfahrung.¹⁶⁵

Am Markt (und häufig auch in der Kunst) würde diese Möglichkeit von Erfahrung, die stets auch auf eine andere, gerechtere Ordnung verweisen würde, durch die Hypostasierung des Neuen zum Selbstzweck zunichte gemacht: „Das Neue, um seiner selbst willen gesucht, gewissermaßen im Laboratorium hergestellt, zum begrifflichen Schema verhärtet, wird im jähen Erscheinen zur zwanghaften Rückkehr des Alten [...].“¹⁶⁶ An die Stelle von Erfahrung tritt „Sensation“, im doppelten Sinn von unmittelbarer Reizwahrnehmung und konsumgutförmigem Schock: „Der Inhalt des Schocks wird gegenüber seinem Reizwert [...] gleichgültig“¹⁶⁷, das Neue dadurch zum wiederkehrenden Immergleichen.

Die routinierte Anpreisung des Immergleichen als ständig Neues – genau dieses Muster des Konsumkapitalismus macht Adorno exemplarisch an der Kulturindustrie fest:

„Was an der Kulturindustrie als Fortschritt auftritt, das unablässig Neue, das sie offeriert, bleibt die Umkleidung eines Immergleichen; überall verhüllt die

¹⁶⁴ Adorno: *Ästhetische Theorie*. 1996. S. 39.

¹⁶⁵ Adorno: *Minima Moralia*. S. 269. Den hier verwendete Begriff der Erfahrung hat Adorno, wie den des Neuen, von seinem Kollegen und Freund Walter Benjamin übernommen. Erfahrung bedeutet für diesen eine verarbeitende Aneignung von Erlebnissen, in der Welt- und Selbstverhältnis in Beziehung zueinander artikulierbar werden. Zu Benjamins Erfahrungsbegriff, vgl. Thomas Weber: „Erfahrung“. – In: Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hrsg.): *Benjamins Begriffe. Band 1*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2000. S. 230-259, sowie: Walter Benjamin: „Über einige Motive bei Baudelaire“. (erstmal: 1939). – In: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977. S. 185-229.

¹⁶⁶ Adorno: *Minima Moralia*. 2003. S. 270.

¹⁶⁷ Ebd. S. 271.

Abwechslung ein Skelett, an dem so wenig sich ändert wie am Profitmotiv selber, seit es über Kultur die Vorherrschaft gewann.“¹⁶⁸

Bezogen auf *The Palm Beach Story* heißt das zuerst einmal, ganz banal: Die Bilder, mit denen *The Palm Beach Story* so brüsk eröffnet wird, erklären sich schon deshalb nicht, weil sie sich nicht erklären *müssen*: Die Sensationen, die einander hier jagen, sind bereits präfiguriert im Vor-Bild unzähliger Hollywoodkomödien der 30er und frühen 40er Jahre, in denen turbulente Eheschließungen, Verwechslungen und verstörtes Hauspersonal zum Tagesgeschäft gehören. Sogar die Details der Schlager, Filme, Seifenopern, stellen Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* fest, würden im kulturindustriellen Gefüge „fungibel“: „Selbst gags, Effekte und Witze sind kalkuliert wie ihr Gerüst“¹⁶⁹, „fertige Clichés, beliebig hier und dort zu verwenden, und allemal völlig definiert durch den Zweck, der ihnen im Schema zufällt“¹⁷⁰. Claudette Colbert im Brautkleid, rennend: Noch dieses Bild ist bestens eingeführt, bekannt aus dem Finale von Frank Capras *It Happened One Night* (1934), einem Schlüsselfilm US-amerikanischer *screwball* und *romantic comedy*-Tradition.

Auch nach dem Vorspann erschöpfen sich „idea, novelty und surprise“¹⁷¹ in der hartnäckigen Überbietung des bekannten *screwball comedy*-Inventars: Den Nebenrollen-Typus des nutznießerischen, kontinentalen Hausgasts, wie er etwa in *My Man Godfrey* (1936) kultiviert wurde, toppt *The Palm Beach Story* mit der Figur des Toto (gespielt vom deutschen Schauspieler-Exilanten Siegfried – in den USA: Sig – Arno), einem anhänglichen Galan mit spitzem Schnurrbart, der ständig seine Kostüme wechselt und eine kryptofrankophone Fantasiefremdsprache spricht. Und der von Rudy Vallee gespielte Millionär John D. Hackensacker III – ein Nebenbuhler Toms um Gerrys Gunst und innerhalb der Handlungsstruktur ein Exemplar jener netten, faden, chancenlosen Junggesellen, wie sie in *screwball comedies* prototypisch von Ralph Bellamy verkörpert wurden (siehe *The Awful Truth*, 1937, *His Girl Friday*, 1940, oder *Hands Across the Table*, 1935) – ist eine derartig schillernde, exzentrische Nebenrollen-Miniatur, dass er in der Langweiler-Position schon wieder fehlbesetzt wirkt. Noch Biederkeit ist in *The Palm Beach Story* eine potenzielle Attraktion: „Es gibt keine Handlung, die der Beflissenheit der Mitarbeiter widerstünde, aus der einzelnen Szene herauszuholen, was sie aus ihr machen läßt.“¹⁷²

¹⁶⁸ Adorno: „Résumé über Kulturindustrie“. (erstmals: 1963). – In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Band 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996. S. 339.

¹⁶⁹ Horkheimer und Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. 2004. S. 133

¹⁷⁰ Ebd. S. 133.

¹⁷¹ Ebd. S. 142.

¹⁷² Ebd. S. 145.

Adornos Kritik des kulturindustriell Immergleichen aus dem Geist des genuin Neuen lässt sich entgegenhalten, dass Bedeutung gerade auch in minimalen Abweichungen entsteht, in der Variation des gleichen Materials. Bereits der Titel von *The Palm Beach Story* generiert in der Anspielung auf einen anderen Filmtitel entscheidenden Bedeutungsmehrwert: Gemeint ist *The Philadelphia Story*, jene von George Cukor inszenierten MGM-Gesellschaftskomödien-Prestigeproduktion von 1940, die – auch das eine Wiederholung mit kleinen, aber entscheidenden Unterschieden – *screwball*-Ikone Katherine Hepburn nach finanziellen Misserfolgen und zweijähriger Leinwandpause als generalüberholte, domestizierte Star-Persönlichkeit in die US-Kinos zurückbrachte.¹⁷³ Philadelphia – der Name der Gründerstadt an der US-Ostküste, in der die Unabhängigkeitserklärung unterzeichnet wurde, konnotiert historische Tiefe, nationale Bedeutsamkeit und eine eingesessene US-amerikanische Quasi-Aristokratie: Motive, die die Handlung von *The Philadelphia Story* allesamt aufnimmt. Palm Beach dagegen, ein Nobelferienort in Florida, der vom Erdöl- und Eisenbahntycoon Henry Morrison Flagler um die vorletzte Jahrhundertwende eigens zur touristischen Nutzung besiedelt wurde, verweist auf das konsumkulturell Fabrizierte, historisch „Ungegründete“ des Luxus, den dieser Film zwischen Yachtfahrt und Art Deco-Villa ausstellt. *The Philadelphia Story* handelt von der Heimsuchung einer Nobelhochzeit durch unerwünschte Klatschreporter, in *The Palm Beach Story* gibt es keine Reporter mehr: Der Film selber ist die Klatschgeschichte, samt ausführlicher Bildstrecken über das Shoppen, Reisen und Feiern der Reichen und Schönen.

Und genau deshalb – weil *The Palm Beach Story* sich so explizit und immersiv an der Konsumkultur der frühen 40er abarbeitet – ist dem Film das adornitische Konzept des immergleichen Neuen besonders angemessen. Er exerziert den Warenstrom des Konsumkapitalismus nicht nur formal durch – als Folge weitestgehend präfigurierter Genre-Versatzstücke in schillernder, Aufmerksamkeit einfordernder Aufmachung –, sondern er handelt auch explizit davon. Die Palm Beach-Story in Kürze: Nach fünf Jahren Ehe will Gerry (Colbert) nicht länger auf den Karriere-Durchbruch ihres erfolglosen Erfindergatten Tom (McCrea) warten. Mit dem Plan, sich einen anderen, wohlhabenden Ehemann suchen, der ihr ein Leben in Luxus und Tom sein aktuelles Projekt finanzieren kann, reist sie Richtung Palm Beach. Gerry führt weder Geld noch Gepäck mit sich, aber ihr Plan geht wie selbstverständlich auf. „I’ve got a feeling that everything will be alright“, erklärt sie einmal, Sekunden, bevor ihr der Ale and Quail Club das Zugticket Richtung Palm Beach spendiert. Dass sie Recht behält, dass hier immer alles gut geht, ist die Pointe des Films, die der

¹⁷³ Vgl. Harvey: *Romantic Comedy in Hollywood*. 1998. S. 406-409.

geschäftigen Abfolge von Attraktionen und Verwicklungen gegen Ende immer mehr von ihrer Aufregung nimmt: Das letzte Drittel des Films läuft als amouröse Vierecks-Farce ab, an deren Ausgang kein Zweifel besteht. Überraschend am unvermeidlichen Happy Ending ist nur die Gründlichkeit der Wunscherfüllung: Tom und Gerry bekommen einander und das Geld, und weil sie sich im rechten Moment an ihre Zwillingsgeschwister erinnern, können ihre reichen NebenbuhlerInnen am Ende zumindest gleichwertige Duplikate ehelichen.

Aus der *screwball comedy*, schreibt James Harvey, mache *The Palm Beach Story* ein Idyll, ein Zauberreich bunter Sensationen und sofortiger, fast reibungsloser Wunscherfüllung.¹⁷⁴ Er hätte auch schreiben können: ein Kaufhaus. Schon die Selbstbefreiung und Verwandlung des Alltags, die frühere *screwball comedies* beschworen, war wesentlich an die Verheißungen des Konsums geknüpft: In *The Awful Truth* tritt als öffentliche Arena eines Beziehungsstreits der Nachtclub gleichberechtigt neben den Gerichtssaal, in *Easy Living* (1937; Drehbuch: Preston Sturges) und *Midnight* (1939) ist der gesellschaftliche Aufstieg eine Frage der richtigen Garderobe. Und in *Theodora Goes Wild* (1936) und *Topper* (1937) bedeutet die inhaltlich zentrale Emanzipation der Titelfiguren zu *screwball*-HeroInnen jeweils die Abkehr von protestantischem Leistungs- und Selbstbeherrschungsethos zu einer Haltung des Selbstgenusses im Konsum von Sportauto, Alkohol und teurer Garderobe.¹⁷⁵

In *The Palm Beach Story* wird das Versprechen reibungsloser Wunscherfüllung im Konsum, das in diesen Filmen mitschwingt, zum unumwundenen Grundprinzip der Handlungsführung. Es ist, in Umkehrung von Sturges' vorigem Film *Sullivan's Travels*, ein Film über *instant gratification*: Dort bemühte sich ein Reicher vergeblich, Armut zu erleben. Hier will die Protagonistin reich werden und kann sich der Geschenke kaum erwehren. Wo *Sullivan's Travels* darum rang, sich Armut vorzustellen, lässt es *The Palm Beach Story* demonstrativ bleiben: Mittellos sein heißt im Fall von Tom und Gerry, sich sein geräumiges Duplex in der Park Avenue nicht leisten zu können.

¹⁷⁴ Vgl. ebd. S. 595 und 600.

¹⁷⁵ Der Bezug auf Konsum als sinnstiftendes Mittel der Verjüngung und Emanzipation war im US-Kino der 30er und frühen 40er Jahre nicht auf *screwball comedies* (oder verwandte Arbeiten wie die Komödien Ernst Lubitschs) beschränkt: Der *ocean liner*, als isoliertes, schwimmendes Nobelhotel ein ultimativer Locus des Luxuskonsums, war beispielsweise sinnstiftendes Setting für *screwball comedies* (*The Lady Eve*, *Libeled Lady*, 1936), aber auch für Melodramen (*Now, Voyager*, 1942) oder tragikomische Romanzen (*Love Affair*, 1939, *One Way Passage*, 1932). Die in *screwball comedies* relevante Konzeption von Konsum als vitalisierende, beziehungsstiftende Kraft findet sich darüber hinaus bereits in Cecil B. DeMilles Ehe-Melodramen der 20er Jahre präfiguriert. (Die Zusammenhänge über Genres hinweg lassen sich auch an Personen festmachen: Mitchell Leisen, Regisseur von *Easy Living* und *Midnight*, war vor seiner Regie-Laufbahn als Kostüm-Designer und Art Director, schließlich auch als Regieassistent an DeMille-Filmen beteiligt.) Vgl. Lary May: *Screening Out the Past. The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*. – Chicago, London: University of Chicago Press, 1983. (erstmals: 1980). S. 200-236.

Bezeichnend sind die Räume, in denen Gerry auf ihrer Reise nach Palm Beach gezeigt wird: Im Langstreckenzug der Pullman Company, selbst ein Symbol modernen US-amerikanischen Massenluxuskonsums,¹⁷⁶ lernt sie John D. Hackensacker III kennen. Nach Verlassen des Zugs sind die beiden zuerst in einer Edelboutique wieder zu sehen, in der Gerry auf Hackensackers Kosten mit Kleidung und Schmuck ausgestattet wird, bevor sie das letzte Stück der Reise auf seiner Yacht zurücklegen. Danach werden Gerry und Hackensacker – samt dem nachgereisten, eifersüchtigen Tom, den Gerry als ihren Bruder ausgibt – in der Art Deco-Villa von Hackensackers Schwester einquartiert, bevor man abends in ein mondänes Nachtlokal ausgeht.

Gerry ist nicht naiv oder über die Maßen optimistisch. Sie weiß, was sie wert ist. Sachlich erklärt sie Tom in ihrer ersten gemeinsamen Dialogszenen, ihre Ehe wäre ein schlechtes Geschäft für beide: Er brauche eine sparsame Frau und sie jemanden, der ihr ein Leben im Luxus finanzieren könne. Gerry spricht gelassen aus, was von Adorno in den *Minima Moralia* als vielleicht ultimativer Skandal der verwalteten Gesellschaft beschworen wird: dass noch die scheinbar uneingenützigen Liebesverhältnisse in eine rationale Nutzenökonomie eingespannt wären, in ein Netz nützlicher Beziehungen, das die Unterscheidung von Beruf und Privatleben hinfällig mache.¹⁷⁷

Das Gut, das Gerry als Gegenwert zu bieten hat, sind ihre „good looks“, für die sie bereits in einer der ersten Szenen des Films vom schwerhörigen Würstchenfabrikanten, dem „Wienie King“, ein Geldgeschenk erhält. „You have no idea what a long-legged gal can do without doing anything“, erklärt sie darauf dem eifersüchtigen Tom. Sturges merkt in seiner Autobiographie an, *The Palm Beach Story* solle seine Annahmen über die „aristocracy of beauty“ illustrieren.¹⁷⁸ Diese weibliche Schönheit, die Claudette Colbert in ständig wechselnder Garderobe vorführt, ist selbst Produkt und Werbefläche konsumkapitalistischer Warenökonomie, nicht zuletzt der Filmindustrie selbst: In den 30er und 40er Jahren spielten Hollywoodfilme und das sie umgebende Marketing-Geflecht aus Star-Kolumnen und -Werbefotos, Fanmagazinen und eigens lizenzierten „Cinema Fashion“-Boutiquen eine neue, sehr offensive Rolle in der Bewerbung von Kosmetika und jenem institutionalisierten Neuen namens Mode.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Vgl. Boorstin: *The Americans. The Democratic Experience*. 1974. S. 332-336.

¹⁷⁷ Vgl. Adorno: *Minima Moralia*. 2003. S. 23-25. Zur kapitalistischen Durchdringung der Liebe, vgl. in den *Minima Moralia* auch die Aphorismen 10, 11, 12, 107, 110.

¹⁷⁸ Sturges: *Preston Sturges*. 1991. S. 296.

¹⁷⁹ Vgl. Charles Eckert, „The Carol Lombard in Macy’s Window“. (erstmals: 1978). – In: John Belton (Hrsg.): *Movies and Mass Culture*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1996. S. 101-107.

In einem Text zu Ernst Lubitschs argumentiert Frieda Grafe, dass das konsumkulturell hergestellte Schöne, zumal die Mode, in dessen Filmen die kapitalistische Geschäftsordnung stört: Gerade als Künstliches, Ungegründetes, Flüchtliges würde Mode dort eine Attraktion ausüben, welche die Rationalität des Warentauschs und dessen scheinbar eherne Regeln durcheinander bringt und ad absurdum führt.¹⁸⁰ Zum Teil trifft diese Beobachtung auch auf *The Palm Beach Story* zu: Gerrys Reize, die ihr hintereinander ein Geldgeschenk, eine Gratis-Taxifahrt, ein Gratis-Zugticket und eine ganze Garderobe samt Edelschmuck beschenken, ohne dass sie etwas geben müsste, unterwandern die Tauschordnung. Aber während sich die Hauptfiguren von Lubitsch-Filmen wie *Trouble in Paradise* (1932) oder *Design for Living* (1933) in kühnen romantischen, sexuellen und finanziellen Transaktionen selbst verausgaben, bleibt Sturges' Heldin stets disziplinierte Unternehmerin ihrer selbst. Entschlossen, sich für adäquaten finanziellen Gegenwert an einen Mann zu vergeben, hütet sie ihren Warenwert.

In *The Palm Beach Story* wird nicht verführerisch angedeutet, sondern nüchtern ausgesprochen. „No one who has been married to me for five years is going to be a flop“, erklärt Gerry ihrem Ex-Gatten in spe, fest entschlossen, seiner Karriere auf die Sprünge zu helfen. In früheren Gesellschaftskomödien, so James Harvey, wäre die Kaltblütigkeit in Liebesdingen einer quasi-aristokratischen Ablehnung von Zwängen und Konventionen geschuldet gewesen. Hier wäre sie Konsequenz US-amerikanischer „success ethic“. ¹⁸¹ Auch das ist im Fall von *The Palm Beach Story* mit der Chiffre des „Neuen als Immergleiches“ bezeichnet: dass gerade der eskapistischste, von sozialen Sorgen und melodramatischen Launen unangekränkelte Film, den Sturges für Paramount gedreht hat, so explizit und direkt ökonomische Verhältnisse in Szene setzt. „Das escape ist voller message“, heißt es in den *Minima Moralia*: Problem am kulturindustriellen Eskapismus wäre nicht die Flucht vor einer bestehenden Ordnung, sondern, dass sich darin stets wieder die Muster des Bestehenden abdrücken würden. ¹⁸²

Unter der Chiffre vom Neuen als Immergleiches lässt sich an *The Palm Beach Story* also dreierlei fassen und zusammen lesen: Erstens der zur Schau gestellte Erfindungsreichtum in Bezug auf Nebenfiguren und -episoden, der sich demonstrativ im Ausschmücken präfigurierter Genre-Tropen erschöpft und damit das institutionalisierte Neue des Konsumkapitalismus allegorisiert. Zweitens die in Abschnitt 3.1 beschriebene Zeitlichkeit

¹⁸⁰ Vgl. Grafe: „Was Lubitsch berührt. (Schnell wie ein Witz)“. (erstmals: 1979, 1984 und 1992. Text-Collage). – In: Dies.: *Licht aus Berlin. Lang / Lubitsch / Murnau*. Hrsg. v. Enno Patalas. Berlin: Brinkmann & Bose, 2003. S. 79.

¹⁸¹ Harvey: *Romantic Comedy in Hollywood*. 1998. S. 600.

¹⁸² Adorno: *Minima Moralia*. 2003. S.230.

einer Sukzession von komprimierten Augenblicken und schwach verbundenen Sensationen, die das Publikum in den „Rhythmus von mechanischer Produktion und Reproduktion“¹⁸³ einübt und ihm die „Unterwerfung unter die leere Übermacht der Dinge“¹⁸⁴ abfordert, die an seinen Augen vorbeiziehen wie in einem Kaufhaus. Und drittens die übergreifende Handlungslogik permanenter Wunscherfüllung im Konsum, die verbunden ist mit Gerrys nüchterner Kosten-Nutzen-Rechnung zwischenmenschlicher Beziehungen. Auf diesen drei Ebenen vollzieht *The Palm Beach Story* Konsumkapitalismus von innen, aus dem Motiv- und Formenrepertoire des konsumkapitalistischen Agenten namens Hollywoodkinos heraus, nach. Mit Rancière stellt sich die Frage: Wo gibt es in diesem konsumkapitalistischen Wunscherfüllungsidyll die Chance auf Politik? Was ist fähig, in diese Abfolge warenförmiger Attraktionen etwas tatsächlich Neues, zumal im Sinn einer Störung, einer Unterbrechung einzuführen? Die Massenkultur und die an sie geknüpften „ideologischen“ Versprechungen, die noch in *Christmas in July* und in *Hail the Conquering Hero* helfen, bestehende Ordnungen in Frage zu stellen, sind es hier kaum mehr: Die Erfüllung dieser Versprechungen ist hier die Ordnung selber, nicht die irritierende, unterbrechende Ausnahme.

Auch die romantische Zweierbeziehung des Protagonistenpaares macht im Konsumkapitalismus-Szenario von *The Palm Beach Story* keinen entscheidenden Unterschied mehr. Wie sehr diese hier ebenfalls in die konsumkapitalistische Ordnung des Films eingespannt ist, wird deutlich, wenn man *The Palm Beach Story* mit den Theorien zum Hollywoodkomödien-Subgenre der *comedy of remarriage* konfrontiert, die der US-amerikanische Philosoph Stanley Cavell entwickelt hat: In seiner Studie *Pursuits of Happiness* liest Cavell diese Komödien über die Trennung und Wiedervereinigung heterosexueller Paare – unter anderem ist *The Lady Eve* und *The Philadelphia Story* je ein eigenes Kapitel gewidmet – als Versuchsanordnungen für eine neue, gerechtere Gemeinschaftsbildung: Die Ehe werde in diesen Filmen zu einer Art Gesellschaftsvertrag, zur Testbasis für eine alternative Lebensordnung prekärer Gleichheit, die sich unversöhnt von der sie umgebenden Gesellschaft abgrenzt und zugleich deren utopische Potentiale repräsentiert.¹⁸⁵ Um am Filmende vorläufig für eine solche Beziehung der Gleichheit bereit zu sein, müssten die beiden Partner eine spirituelle Transformation durchlaufen, die von Riten der Selbstverwandlung durch Rollenspiel (beispielsweise Jeans „Darstellung“ der titelgebenden *Lady Eve*) ebenso geprägt ist wie von Todes- und Auferstehungsmetaphorik

¹⁸³ Horkheimer und Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. 2004. S. 142.

¹⁸⁴ Adorno: *Minima Moralia*. 2003. S. 160.

¹⁸⁵ Vgl. Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. –Cambridge, London: Harvard University Press, 2003. (erstmals: 1981). S. 151-153.

(etwa ein Fall der Protagonistin in den Swimming Pool in *The Philadelphia Story*). Mit der Versöhnung des Paares stehe am Ende nicht so sehr ein radikaler Neubeginn als eine bewusste Re-Affirmation der gemeinsamen Vergangenheit: „[T]he task of the conclusion is to get the pair back into a particular moment of their past lives together. No new vow is required, merely the picking up of an action which has been, as it were, interrupted [...]“¹⁸⁶

In *The Palm Beach Story*, der viele der von Cavell herausgearbeiteten Tropen der *comedy of remarriage* aufweist und von Cavell explizit zu diesem Subgenre gezählt wird¹⁸⁷, gibt es diesen Akt der Versöhnung-als-Wiederholung, aber es gibt keinen nennenswerten Wandel der Hauptfiguren, der ihm Bedeutungstiefe verleihen würde. Bis zuletzt versucht Gerry unverdrossen, ihre Neuverheiratspläne durchzusetzen, während Tom ihre Anstrengungen von Anfang bis Ende misstrauisch, aber eher passiv verfolgt. Die Versöhnung zum Schluss vollzieht sich dann habituell, beinahe mechanisch, als Repetition eingespielter Gesten: Wie schon kurz vor ihrer Abreise nimmt Gerry auf Toms Schoß Platz, um sich den Rückenverschluss eines Abendkleides aufschließen zu lassen, und wie in jener Szene endet dieses Ritual in einer romantischen Umarmung.¹⁸⁸ „Nothing but a habit. A bad habit“, murmelt Gerry beim ersten Mal, noch während Tom sie in seinen Armen ins Schlafzimmer hinaufträgt, und die Wiederholung gegen Ende des Films gibt ihr Recht: Die wieder gefundene Liebe des Paares erscheint hier vor allem als Gewohnheit, kaum mehr als das Resultat jener Wandlung „from narcissism and incestuous privacy to objectivity and the acknowledgment of otherness as the path and goal of human happiness“, die Cavell als metaphysisches Kondensat der *comedy of remarriage* formuliert.¹⁸⁹ An die Stelle der Metaphysik tritt eine Sensibilisierung gegenüber konsumkulturellen Reizen: Sich-Wieder-Verlieben ist hier eine Frage der richtigen (Ton-)Kulisse. Zuerst fürchtet Gerry schon, dass sie durch Champagner, Laubfrosch-Gequake und Blumendekoration in allzu romantische Stimmung versetzt werden könnte, dann treibt sie ein Schlager in die Arme ihres Noch-immer-Gatten zurück: Unter ihrem Balkon stimmt Hackensacker, dessen Darsteller Vallee hauptberuflich Crooner und als solcher seit Ende der 20er Jahre ein massenmedial umtriebiger Proto-Popstar war, umstellt von einem Begleitorchester Vallees Repertoire-Song „Goodnight Sweetheart“ an. Elegant rhythmisiert zu dem sentimental guten-Nacht-Lied schreiten Tom

¹⁸⁶ Ebd. S. 127.

¹⁸⁷ Vgl. ebd. S. 225.

¹⁸⁸ Eine kleine Veränderung in der Beziehung erzählt diese Wiederholung dennoch: In der ersten Szene übernimmt Tom die Initiative und küsst Gerry, in der zweiten fällt Gerry Tom um den Hals. Diese Verschiebung ist figurenpsychologisch folgerichtig: Im Streit der Eheleute, der dieser Versöhnung unmittelbar vorausgeht, hat sich erstmals auch Tom als Begehrensojekt – nämlich von Hackensackers sexuell aggressiver Schwester, der vielfach geschiedenen Prinzessin Centimillia (Mary Astor) – ins Spiel gebracht.

¹⁸⁹ Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness*. 2003. S. 102.

und Gerry angespannt in ihren Gästezimmern auf und ab, schließen alle Balkontüren, aber es hilft nichts: Als sie ihr Kleid nicht aufbekommt, betritt Gerry Toms Zimmer, setzt sich auf seinen Schoß und ist ihm kurz darauf bereits um den Hals gefallen. „I hope you realize that this is costing us millions“, erklärt sie Tom zwischen Küssen, während Hackensacker draußen zum Ende seines Ständchens kommt. Der Schlager stört den Betrieb, seine Anziehungskraft durchkreuzt eigendynamisch Gerrys *und* Hackensackers Pläne, wenn auch nur flüchtig: In der folgenden Auflösung willigt Hackensacker ein, Toms Projekt trotzdem zu finanzieren, und wird dafür mit Gerrys Zwillingsschwester belohnt. Entscheidungen haben hier wenig Gewicht. Die Irritationen, die Massenkultur und romantische Liebe in das konsumkapitalistische Idyll von *The Palm Beach Story* einführen, bleiben marginal. Im nächsten Abschnitt werde ich einen anderen Kandidaten für ein Störelement ins Spiel bringen, das den Ablauf des immergleichen Neuen unterbricht: das Alte.

3.3. Die Alte Welt

„Das Ereignis gewinnt seine paradoxe Neuheit aus dem, was mit Wieder-Gesagtem zusammenhängt, mit außerhalb des Kontexts, an unrechter Stelle Gesagtem, einer Untauglichkeit des Ausdrucks, die zugleich eine ungebührliche Überlagerung der Zeiten ist.“¹⁹⁰

(Jacques Rancière, *Die Namen der Geschichte*)

„Go ahead! My time ain't worth anything. I'm retired.“

(Während einer Geschäftsbesprechung in *The Palm Beach Story*.)

The Palm Beach Story mag vom immergleichen Neuen handeln, aber die Handlung des Films setzt mit dem Auftritt eines schwerhörigen Alten ein, so wie überhaupt in Sturges' Filmen auf jede junge oder jugendliche Hauptfigur eine Handvoll älterer Nebenfiguren kommt, und moderne Schauplätze US-amerikanischen Massenkonsums mit nostalgisch-zeitenthobenen Settings wie idyllischen Kleinstädten (*The Miracle of Morgan's Creek*, *Hail the Conquering Hero*) oder geldaristokratischen Abendempfangen (*The Lady Eve*) koexistieren.

In *The Palm Beach Story* wird diese Präsenz des Alten zuerst als Memento Mori-Motiv sinnstiftend: Der Wienie King, der die Wohnung von Tom und Gerry als potenzieller Neumieter besichtigt, begegnet im Badezimmer Gerry und trägt nach kurzem Geplänkel mit monoton quakender Stimme folgendes (von Sturges verfasste) Gedicht vor:

¹⁹⁰ Rancière: *Die Namen der Geschichte*. 1994. S. 50.

„Cold are the hands of time
That creep along relentlessly
Destroying slowly but without pity
That which yesterday was young.
Alone our memories resist this disintegration
And grow more lovely with the passing years.“

In einer für Sturges typischen Geste relativiert der „funny little man“ (Gerry) gleich mit dem folgenden Satz („That’s hard to say with false teeth.“) diesen Ausbruch von Melancholie. Aber es ist ihm offensichtlich ernst mit der Vergänglichkeitsmahnung. „You’ll get over it“, meint er ein paar Sätze später, bezogen auf Tom und Gerrys Schulden, und schiebt nach: „You’ll get over being young, too. Someday you’ll wake up and find everything behind you. Gives you quite a turn. Makes you sorry for a few of the things you didn’t do while you still could.“¹⁹¹ Gerry, die dem Gedicht noch eher ratlos und milde amüsiert beigewohnt hat, zeigt jetzt in Großaufnahme ein ernstes, nachdenkliches Gesicht und fragt nach: „Are you sorry?“

Die Zeit ist knapp, die Jugend ein wertvolles Gut: Das Geld, das ihr der Wienie King schließlich schenkt, um alle bestehenden Schulden zu begleichen, nimmt Gerry zur Gelegenheit, unter ihre Ehe mit Tom einen Schlussstrich zu ziehen. Im Streitgespräch begründet sie ihre Entscheidung, ganz im Sinne des Wienie King, mit der Flüchtigkeit des Lebens: Auf Toms Beschwichtigung, sie würden beide schon noch eines Tages finanziell vorwärts kommen, erwidert sie bestimmt: „But I don’t want it someday. I want it now, while I can still enjoy it.“ Bei ihrem hektischen Aufbruch am nächsten Morgen erklärt sie ihm noch, die Trennung wäre genau jetzt das Beste für beide, „while we’re still young enough to make other connections.“ Ihre ganze folgende Konsumodyssee lässt sich als Konsequenz aus den Mahnungen des schrulligen Alten lesen, und der Wienie King selber – mit seinem großen schwarzen Hut und seinem langen grauen Mantel, seiner kargen Gestalt und ungerührten Miene, seiner Obsession für Vergänglichkeit, seiner Tendenz zu Einzelbesuchen (er trifft Gerry und Tom jeweils alleine an), und dem großen Gehstock, den er einmal wild schwingt – als ein verfremdeter Gevatter Tod. Dessen Sterblichkeitsmahnungen stören das konsumhedonistische Wunscherfüllungs-Ethos in *The Palm Beach Story* aber nicht, sondern motivieren es mit.

¹⁹¹ Auch sonst ist der Wienie King geradezu penetrant auf Fragen von Lebensdauer und Vergänglichkeit fixiert: In der in Abschnitt 3.1 besprochenen Eröffnungsszene im Wohnhaus-Korridor versichert dem Gehörgeschädigten seine Gattin, das Haus wäre „as quiet as a tomb“, worauf er antwortet: „I don’t mind a little life. We’ll be dead soon enough.“ Später erklärt er nebenher, Schmutz wäre gottgegeben – wie Sünde, Krankheit, Stürme oder Sturzfluten. Und wenn er sich Gerry als Erfinder der Texas Wienie-Würstchen vorstellt, dann rät er ihr im selben Atemzug ohne erkennbaren ironischen Unterton: „Lay off of’em. You’ll live longer.“

Aufschlussreicher für eine in Rancières Sinn politische Lesart des Alten in Sturges' Filmen sind die Anmerkungen von Manny Farber und W. S. Poster zu diesem Thema: Die beiden lesen die ostentativ altmodischen Settings und zahlreichen betagten Nebenfiguren in Sturges' Filmen als Überbleibsel einer vorangegangenen, viktorianischen Ära inmitten der konsumkapitalistischen Moderne, die seine Filme formal und thematisch bestimmt:

„What Sturges presents with nervous simultaneity is the skyrocketing modern world of high-speed pleasures and actions (money-making, vote-getting, barroom sex, and deluxe transportation) in conflict with a whole Victorian world of sentiment, glamour, baroque appearance, and static individuality in a state of advanced decay.“¹⁹²

Exemplarisch zum Bild wird dieses inkohärente Nebeneinander verschiedener Zeitschichten, das Farber und Poster beschreiben, in einer Kamerafahrt von *The Miracle of Morgan's Creek*: Trudy Kockenlocker und ihre Schwester beraten auf dem Weg durch ihre Heimatstadt verstoßen ihr weiteres Vorgehen bezüglich Trudys Schwangerschaft und ihrer Ehe mit einem ihr unbekannten Soldaten. In eigentümlichem Kontrast zu den Angelegenheiten, die die beiden verhandeln – kriegsbedingt überstürzte Eheschließungen und ungewollte Schwangerschaften an der *home front* waren anno 1943 brisante Themen – steht die Kulissenstadt, die sie dabei durchwandern: Morgan's Creek mit seinen Holzveranden und gestapelten Fässern, dem Gemüsehändler auf dem Gehsteig und dem Geschäft, dessen Pfannen und Töpfe außen an der Bretterwand hängen, erinnert eher an eine Westernstadt denn an eine kalifornische Kleinstadt zu Kriegszeiten. An der Bildperipherie pausieren oder flirten auch uniformierte Soldaten, aber dazwischen fährt ein Pferdewagen (Aufschrift: „Busy Bee Bakery“) dekorativ durch die Straße wie in einem der nostalgischen Americana-Filme dieser Zeit (*The Strawberry Blonde*, 1941, *Meet Me in St. Louis*, 1944, *State Fair*, 1945).

Dieses audiovisuelle Ineinander-Schichten verschiedener Epochen deuten Farber und Poster als durchaus adäquate Darstellung realer historischer Ungleichzeitigkeiten in den USA. „If Sturges has accomplished nothing else, he has brought to consciousness the fact that we are still living among the last convulsions of the Victorian world, that, indeed, our entire emotional life is still heavily involved in its death“, schreiben die beiden anno 1954 und erwähnen als aktuelle Beispiele die aufsehenerregenden Todesfälle „großer Männer“ des frühen zwanzigsten Jahrhunderts wie Medienmagnat William Randolph Hearst oder Autofabrikant Henry Ford.¹⁹³

Diese Lesart lässt sich auch umdrehen. Betont man am historischen Sammelbegriff „Viktorianismus“ weniger das Luxuriöse, Pompöse, antiquiert Umständliche, als

¹⁹² Farber und Poster: „Preston Sturges“. – In: Farber: *Negative Space*. 1998. S. 101.

¹⁹³ Ebd. S.102.

Farber/Poster es nahe legen, und mehr die konservative Familienmoral, welche in der US-amerikanischen Produzentenwirtschaft des späten 19. Jahrhunderts geprägt worden war,¹⁹⁴ dann muss man sagen: Der Viktorianismus war in der US-Kultur der frühen 40er Jahre nicht im langsamen, kontinuierlichen Aussterben, sondern wieder im Aufblühen begriffen, trotz und teils gerade wegen der weitreichenden Berufsmöglichkeiten, die Frauen während des Kriegs offen standen: Die radikale und kriegswichtige Öffnung des US-Arbeitsmarkts für Frauen in diesen Jahren ging, so Historikerin Susan M. Hartmann, mit einer neu erstarkten Betonung der „eigentlichen“ weiblichen Hauptaufgabe als Hüterin der Familie einher.¹⁹⁵ „The contradiction between women’s behavior and deeply entrenched social beliefs“, notiert sie, „had never been greater [...]“.¹⁹⁶ Noch vor Kriegsende begann eine breite Bewegung aus staatlichen Autoritäten, Arbeitgebern, Sozialexperten und Medien, berufstätige Frauen schnell (und, angesichts neuen Massenwohlstands, vielfach auch freiwillig) in die Hausfrauenrolle zurückzudrängen.¹⁹⁷

Den moderaten Rechtsruck der US-Innenpolitik in den Kriegsjahren¹⁹⁸ sieht Filmhistoriker Lary Mary in den Filmen dieser Zeit gespiegelt: In seiner Studie *The Big Tomorrow* liest May das Hollywood-Kino der Kriegszeit als zentralen Locus nationaler Konsensbildung und damit einhergehender Domestizierung der Massenkultur zu einem Ethos privaten, suburbanen Konsumierens.¹⁹⁹ (Schon vor Kriegsbeginn hatte in *screwball* und *romantic comedies* ein Trend zur Zähmung oder Bestrafung selbstbewusster Heroinnen-Figuren und Star-Personae eingesetzt, der die ganze Dekade über anhalten sollte.)²⁰⁰ Als Beispiel für den neuen, konsumkulturell überarbeiteten Viktorianismus dieser Periode führt May das von David O. Selznick produzierten Mammut-Weepie *Since You Went Away* (1944) an, in dem Claudette Colbert als treue Ehefrau und Mutter das Heim ihres im Krieg kämpfenden Gatten hütet und schließlich aus Patriotismus als Schweißerin in einer Werft zu arbeiten beginnt: „She has leisure and consumer goods, but her part of the new patriotic bargain is to channel her life goals and sexuality into preserving [...] the suburban domestic ideal.“²⁰¹

¹⁹⁴ Vgl. Stanley Coben: *Rebellion Against Victorianism. The Impetus for Cultural Change in 1920s America*. – New York, Oxford: Oxford University Press, 1991. S. 3-35.

¹⁹⁵ Vgl. Susan M. Hartmann: *The Home Front and Beyond. American Women in the 1940s*. – Boston: Twayne, 1982. S. 23-26.

¹⁹⁶ Ebd. S. 26f.

¹⁹⁷ Vgl. ebd. S. 212f.

¹⁹⁸ Vgl. George Donelson Moss: *The Rise of Modern America. A History of the American People, 1890-1945*. – New Jersey: Prentice Hall, 1995. S. 365-369.

¹⁹⁹ Vgl. May: *The Big Tomorrow. Hollywood and the Politics of the American Way*. – Chicago, London: University of Chicago Press, 2000. S. 139-174, besonders S. 157-168.

²⁰⁰ Vgl. Harvey: *Romantic Comedy in Hollywood*. 1998. S. 405-418, und Thomas Schatz: *Boom and Bust: The American Cinema in the 1940s*. – New York: Charles Scribner’s Sons [u.a.], 1997. (= *History of the American Cinema* 6). S. 109.

²⁰¹ May: *The Big Tomorrow*. 2000. S. 164.

In *Since You Went Away* erklärt Colberts Hausfrauen-Heldin einem Freund, sie hätte früher in einer „dream world“ gelebt: „Well, believe me, I’ve come out of it.“ Meint Colbert damit ihre radikal andere Hauptrolle in *The Palm Beach Story* zwei Jahre vorher? (Für eine Lesart jenes Films als Traum würden nicht nur die verwirrende, assoziative Bildfolge zu Beginn und die Wunscherfüllungs-Dynamik der folgenden Handlung sprechen, sondern auch die Szenen, in denen Tom und Gerry jeweils im Pyjama durch die Handlung hasten.) In *Since You Went Away* weist Colberts ausharrende Mustergattin die Avancen eines von Joseph Cotten gespielten feschen Lieutenants zurück. In *The Palm Beach Story* bereitet der Mann, der eine verheiratete, von ihrem Gatten getrennte Colbert hofiert, diese bereits auf ihre kommende Rolle als brave Hausfrau vor. „The homely virtues are so hard to find these days“, erklärt Hackensacker Gerry ergriffen, „a woman who can sew and cook and bake, even if she doesn’t have to. [...] I mean, seriously: That is a woman!“ Ein Bote des Viktorianismus ist Hackensacker nicht bloß, wie Farber und Poster interpretieren, als besonders biederes Exemplar jener Art von vorzeitig senilen, nutzlosen Millionenerben, die Sturges’ Filme bevölkern, sondern auch als offener Exponent jener konservativen Geschlechter- und Familienpolitik, die ihre Hegemonie in den USA der 40er Jahre ausbauen sollte. *The Palm Beach Story* sind Hackensackers Überzeugungen über die Heiligkeit der Ehe und der Familie nur ein paar Pointen am Rand wert: Im Gespräch mit seiner Schwester verfällt er auf den Plan, sich Kinder anzumieten, um vor einem Heiratsantrag Gerrys mütterliche Fähigkeiten auszutesten. Mann und Film lassen diese Idee aber gleich wieder fallen: Anstatt seine Angebotete zu prüfen, macht ihr Hackensacker weiterhin kostspielige Geschenke. Konsum erscheint hier noch als Alternative zur suburbanen Familienzellenbildung, nicht als integrierter Anreiz dazu.

Am deutlichsten, notieren Farber und Poster, kämen Sturges’ viktorianische Affinitäten zum Ausdruck im kontinuierlichen Einsatz einer bestimmten Art von SchauspielerInnen: jener „horde of broken, warped, walked-over, rejected, seamy, old character actors“, die Look, Rhythmus und Komik seiner Filme wesentlich prägten.²⁰² Als Überbleibsel einer anderen Ära erscheinen diese *bit players* den Autoren nicht bloß wegen ihres fortgeschrittenen Alters²⁰³, sondern auch, weil die von ihnen gespielten Figuren mit ihren opulent ausgestellten Typen und Spleens wie verspätete Charles-Dickens-Charaktere erscheinen würden: „They are very

²⁰² Farber und Poster: „Preston Sturges“. – In: Farber: *Negative Space*. 1998. S. 102.

²⁰³ Georgia Caine, Robert Greig und Julius Tannen waren alle sechzig oder älter, als sie das erste Mal in Sturges’ Regiearbeiten zu sehen waren; William Demarest war mit Geburtsjahr 1892 eines der jüngsten Mitglieder seines kontinuierlich verwendeten *bit player*-Ensembles.

much part of the world of Micawber and Scrooger but later developments – weaker, more perfect, bloated, and subtle caricatures – giving off a fantastic odor of rotten purity and the embalmed cheerfulness of puppets.“²⁰⁴ Diese puppenhaft aufgeblähte Individualität deuten Farber und Poster nicht nur als anachronistisches Überbleibsel aus einer „Victorian world of [...] static individuality“²⁰⁵, sondern zugleich als Resultat einer versuchten Anpassung an die Gegenwart:

„They appear as monstrously funny people who have gone through a period of maniacal adjustment to capitalist society by exaggerating a single feature of their character: meekness, excessive guile, splenetic aggressiveness, bureaucratic windiness, or venal pessimism.“²⁰⁶

Für eine Deutung von Sturges' Nebenfiguren, die diesem Vorschlag folgt, ist ein Begriffspaar hilfreich, das der US-Kulturhistoriker Warren Susman zur Markierung des sozioökonomischen und kulturellen Wandels vom 19. ins 20. Jahrhundert vorschlägt: *character* und *personality*.²⁰⁷ Susman versteht darunter zwei historische Konzepte der Selbstführung im angloamerikanischen Raum: Das 19. Jahrhundert über wäre *character*, verstanden als eine Ansammlung von Eigenschaften von sozialer Bedeutung und moralischer Qualität, der zentrale Begriff lebensweltlicher Selbst- und Fremd-Wahrnehmung und -Beurteilung gewesen. Hunderte Charakterstudien und Ratgeber zur Charakter-Stärkung, so Susman, gaben normative Maßstäbe zur Selbstdisziplinierung und -präsentation entlang von Schlüsselbegriffen wie „Bürgerschaft“, „Pflicht“, „Arbeit“, „Ehre“, „Integrität“ oder „Männlichkeit“ vor.²⁰⁸ In der Folge eines massiven sozioökonomischen Wandels um die Jahrhundertwende – Susman lässt hier offen, wie genau dieser Übergang am akkuratesten begrifflich zu fassen wäre (von einer *producer* zu einer *consumer society*, von einer Ordnung ökonomischer Akkumulation zu einer Ordnung ökonomischer Disakkumulation, von Industrie- zu Finanzkapitalismus) – wäre dieses Leitbild des *character* allmählich durch jenes der *personality* ersetzt worden. Der Fokus verlagert sich dabei weg vom Einfordern strikter Selbstdisziplinierung zu einer stärkeren Aufforderung zu persönlicher Selbstentfaltung. Wichtiger als penible Pflichterfüllung und moralische Tadellosigkeit werden faszinierendes, mitunter unkonventionelles Auftreten und einnehmende Erscheinung.²⁰⁹ „One writer makes

²⁰⁴ Farber und Poster: „Preston Sturges“. – In: Farber: *Negative Space*. 1998. S. 103.

²⁰⁵ Ebd. S. 101.

²⁰⁶ Ebd. S. 103.

²⁰⁷ Warren I. Susman: „Personality and the Making of Twentieth -Century Culture“. – In: Ders.: *Culture as History. The Transformation of American Society in the Twentieth Century*. New York: Pantheon, 1985. S. 271-285.

²⁰⁸ Vgl. ebd. S. 273f.

²⁰⁹ Vgl. ebd. S. 275-277.

the point: character, he insists, is either good or bad; personality, famous or infamous.“²¹⁰ Auch die angestrebte Selbstentfaltung zur charismatischen Persönlichkeit wird in den einschlägigen Ratgebern durch strikte Ge- und Verbote geregelt. Ziel ist nicht zuletzt eine souveräne performative Beherrschung über die Ausdrucksmöglichkeiten von Gesicht und Stimme.²¹¹ (Gerry, eine Meisterin instrumenteller Selbstpräsentation, beweist beides, wenn sie sich am Bahnhof ihr Zugticket nach Palm Beach „erspielt“.)

Beide Modelle des Selbst, betont Susman, sind jeweils auf eine bestimmte ökonomische Ordnung ausgerichtet: Während der disziplinierte *character* mit seiner Konzentration auf harte Arbeit und Sparsamkeit den Notwendigkeiten einer produzentInnen-orientierten Ökonomie entspräche, würde der Modus der *personality* auf Selbstverfeinerung durch Konsum (etwa von Kleidung und Kosmetika) und Freizeitaktivitäten in einer stärker konsumorientierten Wirtschaft abzielen.²¹² Als frühe Muster-*personality*, im Sinne hochprofessionell gefertigter Unverwechselbarkeit und Ausstrahlung sowie einer weitgehenden Abkoppelung zwischen Leistung und Berühmtheit, nennt Susman das Modell des Filmstars im Allgemeinen und den Stummfilmstar (und Selbsthilfe-Buchautor) Douglas Fairbanks, Sr., im Speziellen.²¹³ Dieses Konzept eines alerten, konsumgüterhaft für sich werbenden Selbst ist auch in der *Dialektik der Aufklärung* kulturpessimistisch umrissen, wenn die „synthetisch hergestellten Physiognomien“ der Hollywoodstars Victor Mature oder Mickey Rooney als Mahnmale vollständiger kapitalistischer Durchformung des bürgerlichen Individuums gelesen werden.²¹⁴ Die Entwicklung, die Susman mit dem Wandel von *character* zu *personality* bezeichnet, fassen Adorno und Horkheimer als Weg vom konkurrenzkapitalistisch geprägten bürgerlichen Individuum zu dessen Deformation und Selbstabschaffung im Monopolkapitalismus.²¹⁵ Am Ende des Kulturindustrie-Kapitels ist dann wörtlich von „personality“ die Rede, die „kaum mehr etwas anderes [bedeutet] als blendend weiße Zähne und Freiheit von Achselschweiß und Emotionen.“²¹⁶ Dieser Satz wurde bereits in Kapitel 1 zitiert, im Zusammenhang mit der Figur des von Franklin Pangborn gespielten Radiosprechers in *Christmas in July*, einer exemplarischen, im Film auch so titulierten „personality“, die allerdings schnell aus der Fassung und ins Schwitzen gerät –

²¹⁰ Ebd. S. 277.

²¹¹ Vgl. ebd. S. 280, 282.

²¹² Vgl. ebd. S. 279f.

²¹³ Ebd. S. 283.

²¹⁴ Horkheimer und Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. 2004. S. 165.

²¹⁵ Vgl. ebd. S. 163-165.

²¹⁶ Ebd. S. 176.

genauso wie in *Hail the Conquering Hero* Pangborns Begrüßungskomitee-Leiter Mr. Pash und in *The Palm Beach Story* sein namenlos bleibender Hausverwalter.

Um solche Störungen der Ordnung souveräner Selbststeuerung geht es bei Sturges immer wieder. Die meisten Nebenfiguren, die die betagten *character actors* bei Sturges spielen, sind *characters* auch im engeren, Susman'schen Sinn. Angepasst an die konsumkapitalistische Gegenwart, von der die Filme erzählen, sind sie gerade nicht im Sinne einer geschmeidigen, einnehmenden Beherrschung von Stimme, Mimik und Gestik, sondern im mechanischen Abspulen von Tics und Temperamenten: Jimmy Conlins nervöses Zittern, Harry Haydens ferngesteuert steifer Körper- und Sprechgestus, Frank Morans Reibeisenstimme, Esther Howards (auf)reizend gemeinter Augenaufschlag und Raymond Walburns wildes Glupschen sind genau jene „little personal whims, habit [!], traits“²¹⁷, deren Abschaffung Ziel der *personality*-Ratgeber und für Adorno um 1944 ein Symptom tiefgreifender psychologischer Verstümmelung war: „Der regular guy, das popular girl müssen nicht nur ihre Begierden und Erkenntnisse verdrängen, sondern auch noch alle die Symptome, die in bürgerlichen Zeiten aus der Verdrängung folgten.“²¹⁸ Gegen solche Verdrängung zweiten Grades leisten Sturges' *bit players* Widerstand: Ihre irritierenden Eigenheiten bezeugen weniger ein individuelles Eigenes als eine Geschichte der mühsamen Anpassung an jene Ordnung, in der sie hervorstehen.

Dass diese Assimilation nur bedingt erfolgreich ist, liegt daran, dass ihre Mittel nicht auf der Höhe der Zeit sind: „It's all done different now, Ed“, wird William Demarests cholerischer Kleinstadtpolizist in seiner ersten Szene in *The Miracle of Morgan's Creek* belehrt, als er ein paar junge Soldaten anschnauzt: Er solle doch mehr Freundlichkeit und psychologisches Feingefühl zeigen. Aber er ist nicht zu ändern. Wenn seine frühreife 14-jährige Tochter eine Szene später eine freche Bemerkung macht, versucht er sie in den Hintern zu treten und fällt dabei ihn. Noch Raymond Walburns pompöse Rednerfiguren gehören eher einer theatralischen US-amerikanischen Oratoren-Tradition des 19. Jahrhunderts an als jenem um Natürlichkeit bemühten „conversational style“²¹⁹ des Selbstausdrucks, der in den 30er Jahren unter dem Einfluss von Selbsthilfe-Bestsellern und Radio zur Erfolg versprechenden Norm geworden war.²²⁰

The Sin of Harold Diddlebock, den Sturges direkt nach seiner Zeit bei Paramount realisierte, bietet eine Art Vorgeschichte für seine anachronistischen Nebenfiguren an: Der Film beginnt

²¹⁷ B.C Bean: *Power of Personality*, zitiert nach Susman: „Personality‘ and the Making of Twentieth -Century Culture“. – In: Ders.: *Culture as History*. 1985. S. 278.

²¹⁸ Adorno: *Minima Moralia*. 2003. S. 65.

²¹⁹ Boorstin: *The Americans. The Democratic Experience*. 1974. S. 474.

²²⁰ Vgl. ebd. S. 462-477.

mit dem Finale von *The Freshman*, einer Harold Lloyd-Komödie von 1925, in der Lloyds schwächlicher, hart arbeitender Jedermann den entscheidenden Treffer eines Football-Matches erzielt – ein Erfolg, der sich weniger langen regelgerechten Anstrengungen im Sinne protestantischer Arbeitsethik als einer Mischung aus Zufall und unorthodoxen Methoden verdankt. Aber dieses Ende schreibt Sturges um: Harold bekommt wegen seines sportlichen Triumphs einen Posten mit Aufstiegschancen in einem Werbeunternehmen – und verbringt die nächsten zwei Jahrzehnte, als hätte er aus seinem Sieg nichts gelernt, vor sich hin arbeitend am selben Schreibtisch. Dekaden solcher sturen Einübung und Anpassung scheinen auch in den Physiognomien von Sturges' *bit players* gespeichert: in Frank Morans narbiger Visage, Robert Greigs ungerührtem Butler-Antlitz, oder in der Art, wie Jimmy Conlins Gesicht in seinem Schildkrötenhals hängt. (Wie es mit dem biedereren Angestellten Harold weitergeht: Nach seiner Kündigung in der Gegenwart der Mittleren 40er sucht er endlich sein Glück in Konsum und Glücksspiel – und wird von einem Tag auf den anderen reich.)

Wie erscheint der antiquierte Individuationstypus des *character* in einer Ära der *personality*? Davon hat Adorno sehr konkrete Vorstellungen: Die Restbestände älterer bürgerlicher Individualität, so ein Eintrag in den *Minima Moralia*, würden gerade in ihrer Eigenschaft als Überholte geschützt und ausgestellt: als Kuriositäten, als „colorful personality“.²²¹ Die Worte, mit denen Adorno die Veränderung der „nach Amerika importierten Individualitäten“ von Einwanderern schildert, legen auch eine Lesart von Sturges' Nebenfiguren nahe: „Ihr eifrig hemmungsloses Temperament, ihre quicken Einfälle, ihre ‚Originalität‘ wäre es auch nur besondere Häßlichkeit, selbst ihr Kauderwelsch verwerten das Menschliche als Clownskostüm.“ Weil sie nur durch ihr „erstarrtes Anderssein“ auf dem Markt durchkommen könnten, würden sie stolz mit ihrer „Naivetät“ und „Würdelosigkeit“ hausieren gehen und „sich dermaßen [übertreiben], daß sie vollends ausrotten, wofür sie gelten.“²²² Noch die Reste der alten Ordnung würden den Triumph der bestehenden bestätigen, bürgerlicher Charakter sich als kapserlhaftes, niedliches Beiwerk lächerlich machen. (Der Eintrag in den *Minima Moralia* trägt den Titel „Dummer August“.)

Eine andere Lesart legen Farber und Poster nahe, indem sie die kuriose Erscheinung von Sturges' *bit players* als Manifestationen trotzigen Widerstrebens umdeuten:

²²¹ Adorno: *Minima Moralia*. 2003. S. 154. Überholt ist das bürgerliche Individuum im von Adorno diagnostizierten Monopolkapitalismus, weil es „keine selbständige ökonomische Existenz mehr führt“, wodurch „sein Charakter in Widerspruch mit seiner objektiven gesellschaftlichen Rolle“ gerät. Vgl. ebd. S. 153.

²²² Ebd. S. 154.

„Merely gazing at them gives the audience a tremendous lift, as if it were witnessing all the drudgery of daily life undergoing a reckless transmutation. It is as if human nature, beaten to the ground by necessity, out of sheer defiance had decided to produce utterly useless extravaganzas like Pangborns bobbling cheeks, Bridge's scrounging, scraping voice, or Walburn's evil beetle eyes and mustache like a Fuller brush that has decided to live an independent life.“²²³

Anpassung nach veralteten Mustern schlägt in nutzlose, faszinierende Extravaganzen um. Während Adorno das Nichtige, Lächerliche dieser Überbleibsel betont, arbeiten Farber und Poster ihre hartnäckig insistierende Präsenz heraus: Den Aufmarsch alter Nebendarsteller in einer frühen Szene aus *Mad Wednesday*²²⁴ vergleichen die beiden in einer für Farber typischen intermedialen Assoziation mit E. E. Cummings' Studien hinfälligen, gebrechlichen Lebens.²²⁵ Das Automatisierte und Versatzstückhafte dieser Figuren, das für Adorno den Verfall bürgerlicher Individualität anzeigt, erkennen die beiden gerade als Bedingung ihres Irritationspotentials an:

„They all appear to be too perfectly adjusted to life to require minds, and, in place of hearts, they seem to contain an old scratch sheet, a glob of tobacco juice, or a brown banana. The reason their faces [...] seem to have nothing in common with the rest of the human race is precisely because they are so eternally, agelessly human, oversocialized to the point where any normal animal component has vanished. They seem to be made up not of features but a *collage* of spare parts, most of them as useless as the vermiform appendix.“²²⁶

Diese Affirmation eines „unechten“, radikal verdinglichten, bruchstück- und ruinenhaften Lebens als ästhetisches (und, bei Farber/Poster nicht explizit mitargumentiert, politisches) Potential erinnert stark an die Geschichts-, Film- und Massenkulturphilosophie von Adornos Freund und Kollegen Siegfried Kracauer, der in dieser Arbeit vor allem als scharfer Sturges-Kritiker eine Rolle gespielt hat:²²⁷ In dem berühmten frühen Essay „Das Ornament der Masse“ (auch davon war bereits kurz die Rede) analysiert er das ent-innerlichte, kapitalistisch durchgeformte Dasein der zu Bildmustern zusammengefügt Tillergirls als Chance einer ästhetisch-politischen Bewusstwerdung. Und seine Spätwerke *Theorie des Films* und *Geschichte – Vor den letzten Dingen* konzipieren Film und Geschichtsschreibung als Formen

²²³ Farber und Poster: „Preston Sturges“. – In: Farber: *Negative Space*. 1998. S. 103.

²²⁴ Der Titel bezeichnet die von Geldgeber und Co-Produzent Howard Hughes umgeschnittene, 1950 veröffentlichte Fassung von *The Sin of Harold Diddlebock*.

²²⁵ Vgl. Farber und Poster: „Preston Sturges“. – In: Farber: *Negative Space*. 1998. S. 104.

²²⁶ Ebd. S. 103.

²²⁷ Zu einer Lektüre Kracaurs, die dessen Verknüpfung von Ästhetik und Politik mit der bei Rancière zusammendenkt, vgl. Drehli Robnik: „Siegfried Kracauer“. – In: Felicity Colman (Hrsg.): *Film and Philosophy. The Key Thinkers*. Stocksfield: Acumen Publishing, 2009. (erscheint im Mai 2009).

eines Denkens „*durch* die Dinge [...], anstatt über ihnen“²²⁸, das von einer Sorge um verschüttete Prozesse der Vergangenheit und ein Leben in weltanschaulichen „Trümmern“²²⁹ gekennzeichnet ist. Kracaurs Sorge um die Dinge setzt auch Adorno im Rückblick auf seinen Freund und Kollegen zentral. In dessen Aufsatz „Der wunderlichen Realist. Über Siegfried Kracauer“ heißt es:

„Der Stand der Unschuld wäre der der bedürftigen Dinge, der schäbigen, verachteten, ihrem Zweck entfremdeten; sie allein verkörpern dem Bewußtsein Kracaurs, was anders wäre als der universale Funktionszusammenhang, und ihnen ihr unkenntliches Leben zu entlocken, wäre seine Idee von Philosophie.“²³⁰

Das Alte, unbrauchbar Gewordene ermöglicht eine Störung und Kritik jenes Zusammenhangs, der es angehörte: Genau das vollzieht sich an den altertümelnden *characters* in Sturges' Filmen. Gerade am prominentesten Mitglied der Sturges Stock Company, William Demarest, verweist jeder markenzeichenhaft ausgespielte Spleen zugleich als Symptom auf die Ordnung, die seine Figuren behausen: Sein monoton dahinratterndes, allein in Lautstärke und Geschwindigkeit modulierte Bellen, das misstrauisch-missgünstige Zucken und Zusammenkneifen einer Gesichtshälfte, und die heftigen Schüttelgesten seiner Arme erwecken den Eindruck einer Existenz unter permanentem Hochdruck. (Grafe vergleicht ihn mit einem Topf, aus dem „eine überhitzte Sprachmasse [zischt und brodelt]“.)²³¹ Horkheimer/Adornos Befund, wonach „[j]eder bürgerliche Charakter [...] trotz seiner Abweichung und gerade in ihr dasselbe aus[drückte]: die Härte der Konkurrenzgesellschaft“²³², gilt für Demarest nachdrücklich. In seinem manischen Keppeln, Toben und Stürzen wird verstörend sichtbar, dass das Leben im Konsumkapitalismus auch kein Vergnügen ist.

Noch nicht einmal in *The Palm Beach Story*: Dort stiftet Demarests Charakter, ein Mitglied des Ale and Quail Clubs, Slapstick-Chaos mit derselben automatisierten Verbissenheit, mit der sein Jury-Mitglied in *Christmas in July* einen Wettbewerb lahm legt und sein Polizist in *The Miracle of Morgan's Creek* die Tugend der Tochter zu verteidigen versucht: Wenn er und ein zweiter, von Sturges-regular Jack Norton gespielter Hobbyjäger im Zug Richtung Florida plaudern und mit ihren Gewehren spielen, ergibt eine kleine Provokation die nächste: „Who

²²⁸ Kracauer: *Geschichte: Vor den letzten Dingen. Schriften 4*. Hrsg. v. Inka Mülder-Bach. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1971. (erstmals: 1969). S. 180.

²²⁹ Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985. (erstmals: 1960). S. 386.

²³⁰ Adorno: „Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer“. – In: Ders.: *Noten zur Literatur III*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1965. S. 108.

²³¹ Grafe: „Hallo Amerika, wie geht's?“ – In: Dies.: *In Großaufnahme*. 2005. S. 66.

²³² Horkheimer und Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. 2004. S. 164.

be the judge?“ – „You be the judge!“, kommt der Abschluss einer Wette wie aus der Pistole geschossen, und kurz darauf fliegt scharfe Munition durch das Zugabteil. Als Gerry vor der Schießerei flieht, ergreifen wieder die von Demarest und Norton gespielten Mitglieder des Jagdvereins die Initiative und organisieren einen Suchtrupp. Singend und schießend zieht die Männerhorde durch den Zug, als hätten sie alle, unterwegs zur Jagd, einfach vergessen, dass sie sich erst auf der Anreise befinden: Die Zeiten überlagern sich weiter.

4. Schlusswort

In der Auseinandersetzung mit Sturges' Paramount-Filmen haben sich zentrale Theoreme von Jacques Rancière und Theodor W. Adorno als teilweise kompatibel und wechselseitig produktiv erwiesen: Adornos Kulturindustrie-Kritik macht die US-Massenkultur der Vierziger, die Sturges' Filme selbstreflexiv verhandeln, begrifflich präzise fassbar; Rancières Konzeption von Politik als sinnlich inszeniertem Einspruch in eine bestehende Ordnung und von Film als Kunstform der Selbstdurchkreuzung helfen, die politisch-emanzipatorischen Potentiale zu benennen, welche Sturges' Filme aus dieser Massenkultur gewinnen. Bei dieser Verbindung kristallisieren sich markante Unterschiede wie Anknüpfungspunkte zwischen Adornos und Rancières Konzeptionen von Politik und Ästhetik heraus, die hier zum Abschluss skizziert werden sollen.

Im Anschluss an das vorige Kapitel lassen sich die in dieser Arbeit kombinierten Theorien Adornos und Rancières zuerst unter dem Aspekt der Zeitlichkeit vergleichen: Während Adornos und Horkheimers Ausführungen zur Kulturindustrie einen historisch spezifischen Stand ökonomischer Organisation und kultureller Produktion zu benennen versuchen, sind Rancières politikphilosophische Begrifflichkeiten wesentlich a- oder zumindest überhistorisch konzipiert. Diese Abstraktion ist Konsequenz einer (implizit zeitlichen) Konzeption von Politik als ereignishafter Unterbrechung und Infragestellung einer Aufteilung des Sinnlichen: Politik kann in Rancières Theorie keine ihr eigenen historischen Milieus haben, da das Übereinstimmen mit dem eigenen Aufenthaltsort und der eigenen Zeit bei ihm bereits als das exakte Gegenteil von Politik – als „Polizei“²³³ oder als „Ethos“²³⁴ – bestimmt ist. Einzig die Demokratie im allgemeinsten Sinn – als eine Ordnung, welche die Gleichheit aller (und damit die Kontingenz und Veränderbarkeit der eigenen Hierarchien) als Grundsatz festschreibt und damit zu einem möglichen Einsatz konkreter Streitfälle macht – würde annähernd so etwas wie eine historisch spezifische Möglichkeitsbedingung, oder eher: einen Katalysator der Politik bedeuten.²³⁵ Ähnlich historisch weitschweifig wie seinen Demokratie-Begriff konzipiert Rancière in seiner ästhetischen Theorie die drei von ihm unterschiedenen Kunst-Ordnungen (ethisches Regime der Bilder, repräsentatives Regime der Künste, ästhetisches

²³³ Vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*. 2002. S. 39-41.

²³⁴ Vgl. ebd. S. 79-81.

²³⁵ Nur diese Setzung der Demokratie als „quasi-transzendente Errungenschaft“, so Andreas Niederberger, würde es Rancière erlauben, die athenische Polis und moderne national verfasste Massendemokratien als im Wesentlichen gleichen Gemeinschaftstypus zu klassifizieren. Vgl. Andreas Niederberger: „Aufteilung(en) unter Gleichen. Zur Theorie der demokratischen Konstitution der Welt bei Jacques Rancière.“ – In: Oliver Flügel [u.a.] (Hrsg.): *Die Rückkehr des Politischen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004. S. 138f.

Regime der Kunst): Die Bedeutungsspannweite des repräsentativen Regimes der Künste reicht weitgehend unmoduliert von der aristotelischen *Poetik*²³⁶ und der Regelpoetik der französischen Klassik²³⁷ bis zum so genannten Klassizismus des Hollywoodkinos²³⁸.

Mit Rancières Begrifflichkeiten lässt sich der Unterschied zwischen Rancières und Adornos politischen Theorien zuspitzen als einer zwischen Politik und Meta-Politik: Meta-politisch ist Adornos Denken, insofern es in Marx'scher Tradition die Sphäre der Politik und ihre Versprechungen von Gleichheit zur Fassade erklärt, hinter der die eigentlich wirksame Realität des Sozialen, der gesellschaftlichen Klassen und der ökonomischen Verteilung der Anteile verborgen würde.²³⁹ Gerade der Monopolkapitalismus, so Adorno und Horkheimer, würde diesen Schein einer Autonomie zwischen Ökonomie und Politik wieder aufheben²⁴⁰ und das obsolet gewordene bürgerliche Individuum rückwirkend als das kenntlich machen, was es schon immer gewesen wäre: ein Effekt und Instrument des Konkurrenzkapitalismus.²⁴¹ Im Gegensatz zu dieser Denunziation der ideologischen Scheinhaftigkeit von Politik bestünde emanzipatorische Politik im Sinne Rancières gerade darin, die zirkulierenden Behauptungen und Erscheinungen der Gleichheit in konkreten Streitfällen zum Werkzeug der Veränderung zu machen.²⁴²

Diese Diskrepanz markiert auch die unterschiedlichen Denkmodelle politisch emanzipatorischer Veränderung in Rancières und Adornos Texten: Denkt Adorno gesellschaftliche Veränderung zum Besseren als grundlegende Umgestaltung der ökonomischen Sphäre hin zu einer nicht-benennbaren Utopie²⁴³, und damit tendenziell im Modus des radikalen Bruchs, entspricht Rancières Konzeption des politischen Akts als Moment der Unterbrechung, Infragestellung und möglichen partiellen Änderung der bestehenden Ordnung einer Auffassung von Demokratie als unabschließbarem Prozess, die

²³⁶ Vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. 2006. S. 37.

²³⁷ Vgl. Rancière: „Über das Undarstellbare“. – In: Ders.: *Politik der Bilder*. Berlin: diaphanes 2005. S. 130-137.

²³⁸ Vgl. Rancière: „Prologue: A Thwarted Fable“. – In: Ders.: *Film Fables*. 2006. S. 15.

²³⁹ Vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*. 2002. S. 92-104.

²⁴⁰ Vgl. Johannes: „Das ausgesparte Zentrum. Adornos Verhältnis zur Ökonomie“. – In: Schweppenhäuser (Hrsg.): *Soziologie im Spätkapitalismus*. 1995. S. 55f.

²⁴¹ Vgl. Horkheimer und Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. 2004. S. 163-165.

²⁴² Rancière: *Das Unvernehmen*. 2002. S. 99.

²⁴³ Vgl. Schweppenhäuser: *Theodor W. Adorno zur Einführung*. – Hamburg: Junius, 2000. (erstmals: 1996). S. 93-109, sowie Adorno: *Minima Moralia*. 2003. S. 177-179.

Rancière mit poststrukturalistischen Politik-TheoretikerInnen wie Judith Butler²⁴⁴ oder Ernesto Laclau und Chantal Mouffe²⁴⁵ teilt.

Das Meta-Politische an seiner Gesellschaftstheorie benennt und problematisiert Adorno selbst an einer Stelle der *Minima Moralia* sehr klar: „Unser Leben“, heißt es dort,

„haben wir der Differenz zwischen dem ökonomischen Gerüst, dem späten Industrialismus, und der politischen Fassade zu verdanken. Der theoretischen Kritik ist der Unterschied geringfügig: allerorten läßt sich der Scheincharakter etwa der angeblichen öffentlichen Meinung, der Primat der Ökonomie in den eigentlichen Entscheidungen dartun. Für ungezählte Einzelne aber ist die dünne und ephemere Hülle der Grund ihrer ganzen Existenz.“²⁴⁶

Für Adorno ist diese real wirksame Minimaldifferenz zwischen der ökonomischen Wirklichkeit und dem politischen Schein nicht möglicher Schauplatz der Emanzipation, sondern vor allem Hemmnis der notwendigen umfassenden Veränderung: „Gerade die, von deren Denken und Handeln die Änderung, das einzig Wesentliche, abhängt, schulden ihr Dasein dem Unwesentlichen, dem Schein [...]“. Trotzdem bezeichnet er diese „Lüge“, die vielen „das geduldete, gleichsam abnorme Weiterleben“ ermöglicht, als „Platzhalter der Wahrheit“.²⁴⁷

Diese letzte Wendung ist für Adornos Denken typisch, zumal für seine ästhetische Theorie: Auch die Kunst ist ihm primär Schein, der in einer besseren, gerechteren Gesellschaftsordnung womöglich obsolet würde.²⁴⁸ Bis dahin würden Kunstwerke allerdings – nicht zuletzt *ex negativo*, als vermittelte Darstellung geschichtlich-gesellschaftlich produzierten Leidens²⁴⁹ – diese Möglichkeit einer anderen, gerechteren Ordnung sinnlich präsent halten, als deren Platzhalter fungieren.

Mit diesem Begriff des Platzhalters sind bereits wesentliche Ähnlichkeiten wie Unterschiede zwischen Adorno und Rancières ästhetischen Theorien bezeichnet: Für beide liegt das politisch-kritische Potential von Kunst im formalen Sinnlichwerden eines Einspruchs gegen die bestehende Ordnung und deren Konfrontation mit einer möglichen anderen. Während aber Rancière das politisch-emanzipatorische Potential künstlerischer Formen und Praktiken

²⁴⁴ Vgl. Heike Kämpf: „Die Unerreichbarkeit der Demokratie. Kontingenz, Identität und politische Handlungsfähigkeit nach Judith Butler.“ – In: Oliver Flügel [u.a.] (Hrsg.): *Die Rückkehr des Politischen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004. S. 43-61.

²⁴⁵ Vgl. Ernesto Laclau und Chantal Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. – Wien: Passagen, 2006. (erstmalig: 1985). S. 189-238.

²⁴⁶ Adorno: *Minima Moralia*. 2003. S. 127f.

²⁴⁷ Ebd. S. 128.

²⁴⁸ Vgl. Schweppenhäuser: *Theodor W. Adorno zur Einführung*. 2000. S. 111-113, sowie Adorno: *Minima Moralia*. 2003. S. 84f.

²⁴⁹ Vgl. Adorno: *Ästhetische Theorie*. 1996. S. 35f.

gerade von ihren engen Wechselbeziehungen mit Formen und Praktiken gesellschaftlicher Organisation her denkt – etwa die Affinität einer gewissen Kunst der „Fläche“ zum Projekt egalitärer Neuverteilung in der Sowjetrevolution²⁵⁰ oder die Emanzipation von Teilen des französischen Volks im 17. und 18. Jahrhundert durch die Aneignung einer ihnen „unangemessenen“ hochliterarischen Sprache, die sie der ihnen zugeteilten Sprechposition enthoben habe²⁵¹ –, ist die Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft bei Adorno strenger konzipiert. Einerseits denkt er Kunst als notwendig gesellschaftlich geprägt: Gerade moderne Kunst müsse, um gültig zu sein, in ihrer formalen Organisation „dem Hochindustrialismus sich gewachsen zeigen“²⁵² und gezielt die „Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete“ der „Warengesellschaft“ versuchen.²⁵³ Aber eben um seine Gültigkeit als Kritik der bestehenden Verhältnisse und Versprechen einer anderen Ordnung zu bewahren, müsse das Kunstwerk dabei eine strikte Trennung zum gesellschaftlichen Betrieb einhalten. „In dieser Logik“, schreibt Rancière über Adornos „Politik der widerständischen Form“, „kann das Versprechen der Emanzipation nur gehalten werden um den Preis [...] des Aufrechterhaltens des Abstandes zwischen der dissensuellen Form des Werks und den Formen der gewöhnlichen Erfahrung.“²⁵⁴

Für eine Konzeption von Film, die industriell vermittelte Normen und Formeln nicht bloß als Hemmnis begreift, sondern als Möglichkeitsbedingung bestimmter Weisen kinematographischen Denkens, sind Adornos Begriffe und Theorien wegen dieser Differenzen nicht einfach „verloren“, genauso wenig wie für eine Vorstellung von Politik als Inszenierung von Streitfällen im Inneren einer Ordnung. Konzepte politischer Philosophie wie die Meta-Politik, notiert Rancière, schaffen den „Skandal der Politik“²⁵⁵ nicht einfach ab: Sie stellen der Politik zugleich Begriffe bereit, die sich zu Instrumenten für die Behandlung von Unrechtsfällen umwenden lassen.²⁵⁶ Ich hoffe, die vorliegende Arbeit zeugt davon, wie produktiv Adornos vehementes und detailgenaues Zusammendenken kultureller, politischer und ökonomischer Phänomene für ein Verständnis von Massenkultur und Politik abseits massenkulturfeindlicher Ressentiments ist. Die Stellen, an denen Adorno und Horkheimer Ohnmacht und lückenlose Verstrickung in Herrschaftsverhältnisse ausmachen, werden von Sturges’ Filmen auf Momente der Ermächtigung abgeklopft. „Hierzulande gibt es keinen

²⁵⁰ Vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. 2006. S. 31f.

²⁵¹ Vgl. Rancière: *Die Namen der Geschichte*. 1994, besonders Kapitel „Der Gründungsbericht“, S. 67-92.

²⁵² Adorno: *Ästhetische Theorie*. 1996. S. 57.

²⁵³ Ebd. S. 39.

²⁵⁴ Rancière: „Die Ästhetik als Politik.“ – In: Ders.: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. 2007. S. 51f.

²⁵⁵ Rancière: *Das Unvernehmen*. 2002. S. 73.

²⁵⁶ Vgl. ebd. S. 90 und 100f.

Unterschied zwischen dem wirtschaftlichen Schicksal und den Menschen selbst“, heißt es in einem Fragment am Ende der *Dialektik der Aufklärung*. „Jeder ist so viel wert wie er verdient, jeder verdient so viel er wert ist. [...] I am a failure, sagt der Amerikaner. – And that is that.“²⁵⁷ „Everybody’s a flop until he’s a success“, setzt in *The Palm Beach Story* ein erfolgloser Erfinder dagegen: Aus der Resignation wird ein anmaßendes Versprechen von Gleichheit.

²⁵⁷ Horkheimer und Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. 2004. S. 220.

Abbildungsverzeichnis

Abb 1-7: Screenshots aus: *Hail the Conquering Hero*. Regie und Drehbuch: Preston Sturges. USA: Paramount Pictures, 1944. Fassung: Kauf-DVD (Box-Set *Written and Directed by Preston Sturges*). Universal Pictures UK, 2005. PAL, 96'.

Ich habe mich bemüht, die Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen, um ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Filmverzeichnis

a) Preston Sturges' Regiearbeiten für Paramount:

CHRISTMAS IN JULY. Regie und Drehbuch: Preston Sturges. USA: Paramount Pictures, 1940. Fassung: Kauf-DVD (Box-Set *Written and Directed by Preston Sturges*). Universal Pictures UK, 2005. PAL, 64'.

THE GREAT MCGINTY. Regie und Drehbuch: Preston Sturges. USA: Paramount Pictures, 1940. Fassung: Kauf-DVD (Box-Set *Written and Directed by Preston Sturges*). Universal Pictures UK, 2005. PAL, 78'.

THE GREAT MOMENT. Regie und Drehbuch: Preston Sturges. USA: Paramount Pictures, 1944. Fassung: Kauf-DVD (Box-Set *Written and Directed by Preston Sturges*). Universal Pictures UK, 2005. PAL, 77'.

HAIL THE CONQUERING HERO. Regie und Drehbuch: Preston Sturges. USA: Paramount Pictures, 1944. Fassung: Kauf-DVD (Box-Set *Written and Directed by Preston Sturges*). Universal Pictures UK, 2005. PAL, 96'.

THE LADY EVE. Regie und Drehbuch: Preston Sturges. USA: Paramount Pictures, 1941. Fassung: Kauf-DVD (Box-Set *Written and Directed by Preston Sturges*). Universal Pictures UK, 2005. PAL, 90'.

THE MIRACLE OF MORGAN'S CREEK. Regie und Drehbuch: Preston Sturges. USA: Paramount Pictures, 1944. Fassung: Kauf-DVD. Paramount Pictures, 2005. NTSC, 98'.

THE PALM BEACH STORY. Regie und Drehbuch: Preston Sturges. USA: Paramount Pictures, 1942. Fassung: Kauf-DVD (Box-Set *Written and Directed by Preston Sturges*). Universal Pictures UK, 2005. PAL, 84'.

SULLIVAN'S TRAVELS. Regie und Drehbuch: Preston Sturges. USA: Paramount Pictures, 1942. Fassung: Kauf-DVD (Box-Set *Written and Directed by Preston Sturges*). Universal Pictures UK, 2005. PAL, 87'.

b) Weitere Filme

THE AWFUL TRUTH. Regie: Leo McCarey. USA: Columbia Pictures Corporation, 1937.

THE BEST YEARS OF OUR LIVES. Regie: William Wyler. USA: The Samuel Goldwyn Company, 1946.

CHRISTMAS IN CONNECTICUT. Regie: Peter Godfrey. USA: Warner Bros. Pictures, 1945.

CITIZEN KANE. Regie: Orson Welles. USA: RKO Radio Pictures, Mercury Productions, 1941.

THE DARK KNIGHT. Regie: Christopher Nolan. USA: Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures, DC Comics, Syncopy, 2008.

DESIGN FOR LIVING. Regie: Ernst Lubitsch. USA: Paramount Pictures, 1933.

DINNER AT EIGHT. Regie: George Cukor. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1933.

EASY LIVING. Regie: Mitchell Leisen. USA: Paramount Pictures, 1937.

EDISON, THE MAN. Regie: Clarence Brown. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1940.

THE FRESHMAN. Regie: Fred C. Newmeyer, Sam Taylor. USA: The Harold Lloyd Corporation, 1925.

THE GRAPES OF WRATH. Regie: John Ford. USA: Twentieth Century-Fox Film Corporation, 1940.

THE GREEN PASTURES. Regie: Marc Connelly, William Keighley. USA: Warner Bros. Pictures, 1936.

HANDS ACROSS THE TABLE. Regie: Mitchell Leisen. USA: Paramount Pictures, 1935.

HIS GIRL FRIDAY. Regie: Howard Hawks. USA: Columbia Pictures Corporation, 1940.

I AM A FUGITIVE FROM A CHAIN GANG. Regie: Mervyn LeRoy. USA: Warner Bros. Pictures, 1932.

IT HAPPENED ONE NIGHT. Regie: Frank Capra. USA: Columbia Pictures Corporation, 1934.

LIBELED LADY. Regie: Jack Conway. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1936.

LITTLE CAESAR. Regie: Mervyn LeRoy. USA: First National Pictures, 1931.

THE LITTLE FOXES. Regie: William Wyler. USA: The Samuel Goldwyn Company, 1941.

LOST HORIZON. Regie: Frank Capra. USA: Columbia Pictures Corporation, 1937.

LOVE AFFAIR. Regie: Leo McCarey. USA: RKO Radio Pictures, 1939.

THE MAJOR AND THE MINOR. Regie: Billy Wilder. USA: Paramount Pictures, 1942.

MEET JOHN DOE. Regie: Frank Capra. USA: Frank Capra Productions, 1941.

MEET ME IN ST. LOUIS. Regie: Vincente Minnelli. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, Loew's, 1944.

MIDNIGHT. Regie: Mitchell Leisen. USA: Paramount Pictures, 1939.

MR. SMITH GOES TO WASHINGTON. Regie: Frank Capra. USA: Columbia Pictures Corporation, 1939.

MY MAN GODFREY. Regie: Gregory La Cava. USA: Universal, 1936.

NOW, VOYAGER. Regie: Irving Rapper. USA: Warner Bros. Pictures, 1942.

ONE WAY PASSAGE. Regie: Tay Garnett. USA: Warner Bros. Pictures, 1932.

PATTON. Regie: Franklin J. Schaffer. USA: Twentieth Century-Fox Film Corporation, 1970.

THE PHILADELPHIA STORY. USA: George Cukor. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, Loew's, 1940.

SCARFACE. Regie: Howard Hawks, Richard Rosson. USA: The Caddo Company, 1932.

THE SIN OF HAROLD DIDDLEBOCK. Regie: Preston Sturges. USA: California Pictures, 1947.

SINCE YOU WENT AWAY. Regie: John Cromwell. USA: Selznick International Pictures, Vanguard Films, 1944.

STAGE DOOR. Regie: Gregory La Cava. USA: RKO Radio Pictures, 1937.

STATE FAIR. Regie: Walter Lang. USA: Twentieth Century-Fox Film Corporation, 1945.

THE STORY OF LOUIS PASTEUR. Regie: William Dieterle. USA: Warner Bros. Pictures, Cosmopolitan Productions, 1935.

THE STRAWBERRY BLONDE. Regie: Raoul Walsh. USA: Warner Bros. Pictures, 1941.

THEODORA GOES WILD. Regie: Richard Boleslawski. USA: Columbia Pictures Corporation, 1936.

TO BE OR NOT TO BE. Regie: Ernst Lubitsch. USA: Romaine Film Corporation, 1942.

TOPPER. Regie: Norman Z. McLeod. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, Hal Roach Studios, 1937.

TROUBLE IN PARADISE. Regie: Ernst Lubitsch. USA: Paramount Pictures, 1932.

UNFAITHFULLY YOURS. Regie: Preston Sturges. USA: Twentieth Century-Fox Film Corporation, 1948.

WE LIVE AGAIN. Regie: Rouben Mamoulian. USA: The Samuel Goldwyn Company, 1934.

WILL SUCCESS SPOIL ROCK HUNTER? Regie: Frank Tashlin. USA: Twentieth Century-Fox Film Corporation, 1957.

YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU. Regie: Frank Capra. USA: Columbia Pictures Corporation, 1938.

Literaturverzeichnis

(Die Jahreszahl nach „erstmals“ bezieht sich auf die originalsprachliche Erstausgabe des jeweiligen Textes, nicht zwangsläufig auf die jeweils zitierte Sprachfassung.)

Selbständige Literatur:

ADORNO, THEODOR W.: *Ästhetische Theorie*. (erstmals: 1970). – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996. (= Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Band 7).

ADORNO, THEODOR W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003. (erstmals: 1951).

BAUGHMAN, JAMES L.: *The Republic of Mass Culture. Journalism, Filmmaking, and Broadcasting in America since 1941*. – Baltimore und London: Johns Hopkins University Press, 1992.

BOORSTIN, DANIEL J.: *The Americans. The Democratic Experience*. – New York: Vintage, 1974.

CAVELL, STANLEY: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. – Cambridge, London: Harvard University Press, 2003. (erstmals: 1981).

COBEN, STANLEY: *Rebellion Against Victorianism. The Impetus for Cultural Change in 1920s America*. – New York, Oxford: Oxford University Press, 1991.

CYWINSKI, RAY: *Preston Sturges: a guide to references and resources*. – Boston: G.K. Hall & Co., 1984.

DELEUZE, GILLES: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. (erstmals: 1983).

DOHERTY, THOMAS: *Projections of War. Hollywood, American Culture, and World War II*. – New York: Columbia University Press, 1993.

DURGNAT, RAYMOND: *The Crazy Mirror. Hollywood Comedy and the American Image*. – London: Faber and Faber, 1969.

HARTMANN, SUSAN M.: *The Home Front and Beyond. American Women in the 1940s*. – Boston: Twayne, 1982.

HARVEY, JAMES: *Romantic Comedy in Hollywood, from Lubitsch to Sturges*. – New York: Da Capo, 1998. (erstmals: 1987).

HORKHEIMER, MAX UND THEODOR W. ADORNO: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. – Frankfurt/Main: Fischer, 2004. (erstmals: 1947).

KRACAUER, SIEGFRIED: *Geschichte: Vor den letzten Dingen. Schriften 4*. Hrsg. v. Inka Mülder-Bach. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1971. (erstmals: 1969).

KRACAUER, SIEGFRIED: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985. (erstmals: 1960).

LACLAU, ERNESTO UND CHANTAL MOUFFE: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. – Wien: Passagen, 2006. (erstmals: 1985).

LUTTER, CHRISTINA UND MARKUS REISENLEITNER: *Cultural Studies. Eine Einführung*. Wien: Löcker, 2002.

MAY, LARY: *The Big Tomorrow. Hollywood and the Politics of the American Way*. – Chicago, London: University of Chicago Press, 2000.

MAY, LARY: *Screening Out the Past. The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*. – Chicago, London: University of Chicago Press, 1983. (erstmals: 1980).

MOSS, GEORGE DONELSON: *The Rise of Modern America. A History of the American People, 1890-1945*. – New Jersey: Prentice Hall, 1995.

NEMEROV, ALEXANDER: *Icons of Grief. Val Lewton's Home Front Pictures*. – Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005.

RANCIÈRE, JACQUES: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hrsg. v. Maria Muhle. – Berlin: b_books, 2006. (erstmals: 2000).

RANCIÈRE, JACQUES: *Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens*. – Frankfurt/Main: S. Fischer, 1994. (erstmals: 1992).

RANCIÈRE, JACQUES: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. (erstmals: 1995).

RAY, ROBERT B.: *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. – Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1985.

SADOUL, GEORGES: *Geschichte der Filmkunst*. – Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch, 1982. (erstmals: 1955).

SCHATZ, THOMAS: *Boom and Bust: The American Cinema in the 1940s*. – New York: Charles Scribner's Sons [u.a.], 1997. (= *History of the American Cinema* 6).

SCHWEPPENHÄUSER, GERHARD: *Theodor W. Adorno zur Einführung*. – Hamburg: Junius, 2000. (erstmals: 1996).

STURGES, PRESTON: *Preston Sturges*. Adapted and edited by Sandy Sturges. – New York [u.a.]: Touchstone, 1991. (erstmals: 1990).

ZIRDEN, SYLVIA: *Theorie des Neuen. Konstruktion einer ungeschriebenen Theorie Adornos*. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

Unselbständige Literatur:

ADORNO, THEODOR W.: „Memorandum on Lyrics in Popular Music“. – In: Ders.: *Nachgelassene Schriften*. Hrsg. v. Theodor W. Adorno Archiv. Abteilung 1: *Fragment gebliebene Schriften*. Band 3: *Current of Music. Elements of a Radio Theory*. Hrsg. v. Robert Hullot-Kentor. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2006. S. 560-569.

ADORNO, THEODOR W.: „Résumé über Kulturindustrie“. (erstmals: 1963). – In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Band 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996. S. 337-345.

ADORNO, THEODOR W.: „Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer“. – In: Ders.: *Noten zur Literatur III*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1965. S. 83-108.

AGEE, JAMES: „February 5, 1944“. (erstmals: 1944) – In: Ders.: *Agee on Film. Reviews and comments*. New York: McDowell, Obolensky Inc., 1958. S. 73-76.

AGEE, JAMES: „February 14, 1944“. (erstmals: 1944) – In: Ders.: *Agee on Film. Reviews and comments*. New York: McDowell, Obolensky Inc., 1958. S. 342-345.

AGEE, JAMES: „September 23, 1944“. (erstmals: 1944) – In: Ders.: *Agee on Film. Reviews and comments*. New York: McDowell, Obolensky Inc., 1958. S. 114-117.

ALTHUSSER, LOUIS: „Ideologie und ideologische Staatsapparate“. (erstmals: 1970). – In: Ders.: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. – Hamburg, Westberlin: VSA, 1977. S. 108-153.

ATKINSON, MICHAEL: „Breezy Living: Sturges’s Premature Maturity“. – In: *Village Voice*. 22. März 2005. URL: <http://www.villagevoice.com/2005-03-22/film/breezy-living-sturges-s-premature-maturity>. Zugriff: 1.12.2008.

BAZIN, ANDRÉ: „Die Entwicklung der Filmsprache“. (erstmals: 1951-55.) – In: Ders.: *Was ist Film?* Hrsg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander, 2004. S. 90-109.

BAZIN, ANDRÉ: „Héros d’Occasion. (Hail the Conquering Hero)“. (erstmals : 1949). – In: Ders.: *Le cinéma de la cruauté. Eric von Stroheim, Carl Th. Dreyer, Preston Sturges, Luis Bunuel, Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa*. Hrsg. v. François Truffaut. Paris: Flammarion, 1987. S. 59-62.

BAZIN, ANDRE: „Les Voyages de Sullivan. (Sullivan’s Travels)“. (erstmals: 1948). – In: Ders.: *Le cinéma de la cruauté. Eric von Stroheim, Carl Th. Dreyer, Preston Sturges, Luis Bunuel, Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa*. Hrsg. v. François Truffaut. Paris: Flammarion, 1987. S. 51-56.

BENJAMIN, WALTER: „Über einige Motive bei Baudelaire“. (erstmals: 1939). – In: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977. S. 185-229.

BENNETT, ELDEAN: „Baby Snooks“. – In: Donald G. Godfrey und Frederic A. Leigh (Hrsg.): *Historical Dictionary of American Radio*. – London, Westport (Connecticut): Greenwood, 1998. S. 33.

BRILL, LESLEY: „Redemptive Comedy in the Films of Alfred Hitchcock and Preston Sturges: „Are Snakes Necessary?““ – In: Richard Allen und Sam Ishii-Gonzalès (Hrsg.): *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*. London: British Film Institut, 1999. S. 205-219.

CARTER, GINGER RUDESEAL: „Advertising, History of“. – In: Donald G. Godfrey und Frederic A. Leigh (Hrsg.): *Historical Dictionary of American Radio*. – London, Westport (Connecticut): Greenwood, 1998. S. 7-9.

ECKERT, CHARLES: „The Carol Lombard in Macy’s Window“. (erstmals: 1978). – In: John Belton (Hrsg.): *Movies and Mass Culture*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1996. S. 95-118.

- FARBER, MANNY UND W. S. POSTER: „Preston Sturges: Success in the Movies“. (erstmals: 1954). – In: Farber: *Negative Space. Manny Farber on the Movies*. Expanded Edition. New York: Da Capo, 1998. S. 89-104.
- FARBER, MANNY UND W. S. POSTER: „Erfolg im Film. Preston Sturges“. Übersetzt von Petra Metelko. (erstmals: 1954). – In: *Stadtkino Programm* Nr. 188, Wien 1990. S. 10-13.
- GRAFE, FRIEDA: „Hallo Amerika, wie geht's? – Zu Filmen von Preston Sturges“. (erstmals: 1977). – In: Dies.: *In Großaufnahme. Autorenpolitik und jenseits*. Hrsg. v. Enno Patalas. Berlin: Brinkmann & Bose, 2005. S. 62-68.
- GRAFE, FRIEDA: „Was Lubitsch berührt. (Schnell wie ein Witz)“. (erstmals: 1979, 1984 und 1992. Text-Collage). – In: Dies.: *Licht aus Berlin. Lang / Lubitsch / Murnau*. Hrsg. v. Enno Patalas. Berlin: Brinkmann & Bose, 2003. S. 69-84.
- JOHANNES, ROLF: „Das ausgesparte Zentrum. Adornos Verhältnis zur Ökonomie“. – In: Gerhard Schweppenhäuser (Hrsg.): *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1995. S. 41-67.
- KAEL, PAULINE: „Hail the Conquering Hero“. – In: Dies.: *5001 Nights At the Movies*. New York: Henry Holt and Company, 1991. S. 313.
- KÄMPF, HEIKE: „Die Unerreichbarkeit der Demokratie. Kontingenz, Identität und politische Handlungsfähigkeit nach Judith Butler“. – In: Oliver Flügel [u.a.] (Hrsg.): *Die Rückkehr des Politischen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004. S. 43-61.
- KLAWANS, STUART: „The Disasterplex“. – In: *The Nation*. 31. Juli 2008. URL: <http://www.thenation.com/doc/20080818/klawans>. Zugriff: 1.12.2008.
- KRACAUER, SIEGFRIED: „Das Ornament der Masse“. (erstmals: 1927). – In: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1984. S. 50-63.
- KRACAUER, SIEGFRIED: „Preston Sturges or Laughter Betrayed“. – In: Ders.: *Werke*. Band 6.3 – *Kleine Schriften zum Film*. Hg. v. Inka Mülder-Bach. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004. S. 496-511.
- NIEDERBERGER, ANDREAS: „Aufteilung(en) unter Gleichen. Zur Theorie der demokratischen Konstitution der Welt bei Jacques Rancière“. – In: Oliver Flügel [u.a.] (Hrsg.): *Die Rückkehr des Politischen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004. S. 129-145.

RANCIÈRE, JACQUES: „Die Ästhetik als Politik“. – In: Ders.: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Hrsg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen, 2007. S. 29-56.

RANCIÈRE, JACQUES: „Die Geschichtlichkeit des Films“. – In: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hrsg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin: Vorwerk 8, 2003. S. 230-246.

RANCIÈRE, JACQUES: „Konsens, Dissens, Gewalt“. – In: Mihran Dabag (Hrsg.): *Gewalt*. München: Fink, 2000. S. 97-112.

RANCIÈRE, JACQUES: „Prologue: A Thwarted Fable“. – In: Ders.: *Film Fables*. Oxford, New York: Berg, 2006. (erstmalig: 2001). S. 1-20.

RANCIÈRE, JACQUES: „Über das Undarstellbare“. – In: Ders.: *Politik der Bilder*. Berlin: diaphanes 2005. S. 127-159.

RAPFOGEL, JARED: „The Screwball Social Studies of Preston Sturges“. – In: *Cineaste*. Sommer 2006. S. 6-12.

ROBNIK, DREHLI: „Siegfried Kracauer“. – In: Felicity Colman (Hrsg.): *Film and Philosophy. The Key Thinkers*. Stocksfield: Acumen Publishing, 2009. (erscheint im Mai 2009.)

SCHICKEL, RICHARD: „Preston Sturges: Alien Dreamer“. – In: *Film Comment*. November/Dezember 1985. S. 32-35.

SUSMAN, WARREN I.: „‘Personality’ and the Making of Twentieth -Century Culture“. – In: Ders.: *Culture as History. The Transformation of American Society in the Twentieth Century*. New York: Pantheon, 1985. S. 271-285.

WEBER, THOMAS: „Erfahrung“. – In: Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hrsg.): *Benjamins Begriffe. Band 1*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2000. S. 230-259.

N.N.: „Christmas in July“. – In: *Wikipedia*. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Christmas_in_July. Zugriff: 3.8.2008.

Danksagungen

Vielen herzlichen Dank

an meine Betreuerin und meine KollegInnen im DiplomandInnenseminar

an Karin Fest, Drehli Robnik, Claudia Siefen und Elisabeth Streit

an meine Eltern und an Katharina Schätz.

Abstracts

Deutschsprachiges Abstract:

In dieser Diplomarbeit analysiere ich Filme, die Preston Sturges zwischen 1939 und 1944 für Paramount Pictures geschrieben und inszeniert hat, anhand politisch-ästhetischer Theorien von Jacques Rancière und Theodor W. Adorno. Ich untersuche, wie diese Komödien Zusammenhänge zwischen Massenkultur und Politik denken und mit massenkulturellen Mitteln selbst politische Momente von Dissens und Einspruch erzeugen. Meine zentralen Theorie-Werkzeuge sind Rancières Konzept von Politik als sinnlich inszeniertem Einspruch gegen bestehende Aufteilungen von Zeiten, Räumen und Zuständigkeiten und das von Adorno und Max Horkheimer geprägte Massenkultur-Konzept der „Kulturindustrie“. Während Adorno und Horkheimer unter diesem Begriff die US-amerikanische Massenkultur der frühen 40er Jahre als „Massenbetrug“ und ideologische Einübung in den Monopolkapitalismus lesen, formulieren Sturges’ Filme aus derselben Massenkultur heraus und ausgehend von oft sehr ähnlichen Detailbeobachtungen Momente politischer Ermächtigung, sowohl auf Ebene der erzählten Handlung als auch in ihrer formalen Organisation. In meiner Lektüre dieser Filme greife ich neben Rancières politische Theorie auch auf seine Filmtheorie zurück, zumal auf seine Konzeption von Film als einer Kunstform der Selbstdurchkreuzung, die ihr egalitäres, politisches Potential nicht in „Reinform“, sondern in der Unterbrechung vorgefertigten Formeln und Darstellungsnormen realisiert.

Die Kapitel sind um je ein oder zwei wichtige Referenzfilme angeordnet, beziehen sich aber jeweils auf einen Sturges’ Paramount-Filmen gemeinsamen Themenkomplex. Im ersten Kapitel steht eine Konzeption von Politik im Mittelpunkt, die Sturges’ Filme mit Rancières politischer Theorie teilen: Politische Einsprüche erscheinen hier häufig in der Form von „Verrechnungen“, die eine etablierte Zählung oder Aufrechnung der Teile eines Gemeinwesens stören: Figuren sorgen als Überzählige für Verwirrung, Worte entgleiten ihren SprecherInnen und verdoppeln ihre Bedeutung, Slogans vervielfältigen sich.

Das zweite Kapitel handelt davon, wie Sturges’ Paramount-Filme in ihrer Verteilung von Bedeutungen, Sichtbarkeiten und Sprechansprüchen Gleichheit realisieren. Diese Egalität manifestiert sich in Form einer Offenheit für unterschiedliche, auch widerstreitende Präsenzen und Bedeutungen. Im ersten Abschnitt untersuche ich die Inszenierung von Gruppen und Menschenmengen in der Kleinstadtkomödie *Hail the Conquering Hero*, im zweiten die Inszenierung dissonanter Bedeutungen in der Hollywood-Selbstreflexion *Sullivan’s Travels*.

Im dritten Kapitel, „Das Alte und das Neue“, ist von Zeit die Rede: Die *screwball comedy* *The Palm Beach Story* wird mit Adornos Begriff des „immergleichen Neuen“ als konsumkapitalistisches Wunscherfüllungs-Idyll lesbar. Dann untersuche ich, auf welche Weise Reste einer älteren, „viktorianischen“ Ordnung in Sturges’ forciert gegenwärtige Filmen arbeiten und als Störungen produktiv werden.

Abschließend skizziere ich markante Differenzen und Anknüpfungspunkte zwischen Rancières und Adornos Konzeptionen von Politik und Ästhetik, die sich während der Arbeit an diesem Text herauskristallisiert haben.

Abstract in English

The title of my diploma thesis roughly translates as „Fabricated Luck, Disputed Count. Democracy and Culture Industry in Films by Preston Sturges“. I investigate the eight films written and directed by Preston Sturges between 1939 and 1944 for Paramount Pictures, drawing on political-aesthetic theories by Jacques Rancière and Theodor W. Adorno. As the title indicated, the connection between mass culture and politics articulated in these films is my main point of interest. My main theoretical tools are Rancière’s concept of politics as the staging of objection to a prevailing “distribution of the sensible”, and the concept of the „culture industry“ coined by Adorno and Max Horkheimer. The very same US-American mass culture of the early Forties described by Adorno and Horkheimer as “mass deception” and ideological indoctrination reveals opportunities of political objection and emancipation in Sturges’ films. While Adorno and Horkheimer’s essay about the culture industry is useful in describing many explicit subjects of Sturges’ films (advertising, radio contests, Hollywood escapism, success ethic) as well as traits of Hollywood cinema that they reflexively deployed (speed, dependence on smartly embroidered stereotypes, affinity to advertisting techniques), I use Rancières political theory as well as his film theory to analyze the political and aesthetic logics by which Sturges’ films operate on this terrain of mass culture.

Each chapter centres on one or two reference films, while exploring a thematic complex pertinent (in varying degree) to all of Sturges’ Paramount films. In the first chapter, Rancière’s concept of politics as “miscount” [mécompte], the disturbance of a count of the parts of a community or polity, figures prominently: Starting off with the simple motive of counts being interrupted or manipulated in Sturges’ films, I investigate different ways of “miscounts” in his films (especially *Christmas in July*) that make possible instants of

objection to prevailing hierarchies: Mix-ups and false pretences cause confusion, statements develop involuntary double meanings, slogans multiply.

In the second chapter I investigate the formal realization of equality and dispute in Sturges' films: The first part of the chapter is about the staging of groups and crowds in *Hail the Conquering Hero*, the second part about the distribution of dissonant meanings in *Sullivan's Travels*.

The third chapter is about time: Drawing on Adorno's concept of the New, I propose a reading of the *screwball comedy* *The Palm Beach Story* as a reflection on consumer-capitalism. Then, taking a cue from Manny Farber and W. S. Poster's essay on Sturges, I investigate the apparitions of an older "Victorian" order in Sturges' films, especially in the form of Sturges' regularly deployed bit players.

In the final chapter I present some differences as well as points of contact between Adorno's and Rancière's political and aesthetic concepts.

Lebenslauf

Joachim Schätz

geboren in Wien am 30.11.1984
seit 2003 wohnhaft in Wien

Ausbildung

06/2003	AHS-Matura am Bundesgymnasium Gmünd
Seit 02/2004	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft mit Wahlfachmodul Kulturwissenschaften / Cultural Studies an der Universität Wien

Sonstiges

Seit 04/2006	Freier Mitarbeiter im Kultur-Ressort der Wiener Stadtzeitung <i>Falter</i>
Seit 09/2008	Leiter des Film-Ressorts des Popkultur-Magazins <i>the gap</i>
11/2008-01/2009	Co-Lektorat der Buchpublikation <i>Geschichtsästhetik und Affektpolitik. Stauffenberg und der 20. Juli im Film 1948-2008</i> , verfasst von Drehli Robnik.

Publikation von Filmkritiken und Artikeln (u.a. in *kolik.film*, *Silver Server*, *Ray*) sowie Vorträge (u.a. auf der NECS-Konferenz 2008 in Budapest).